



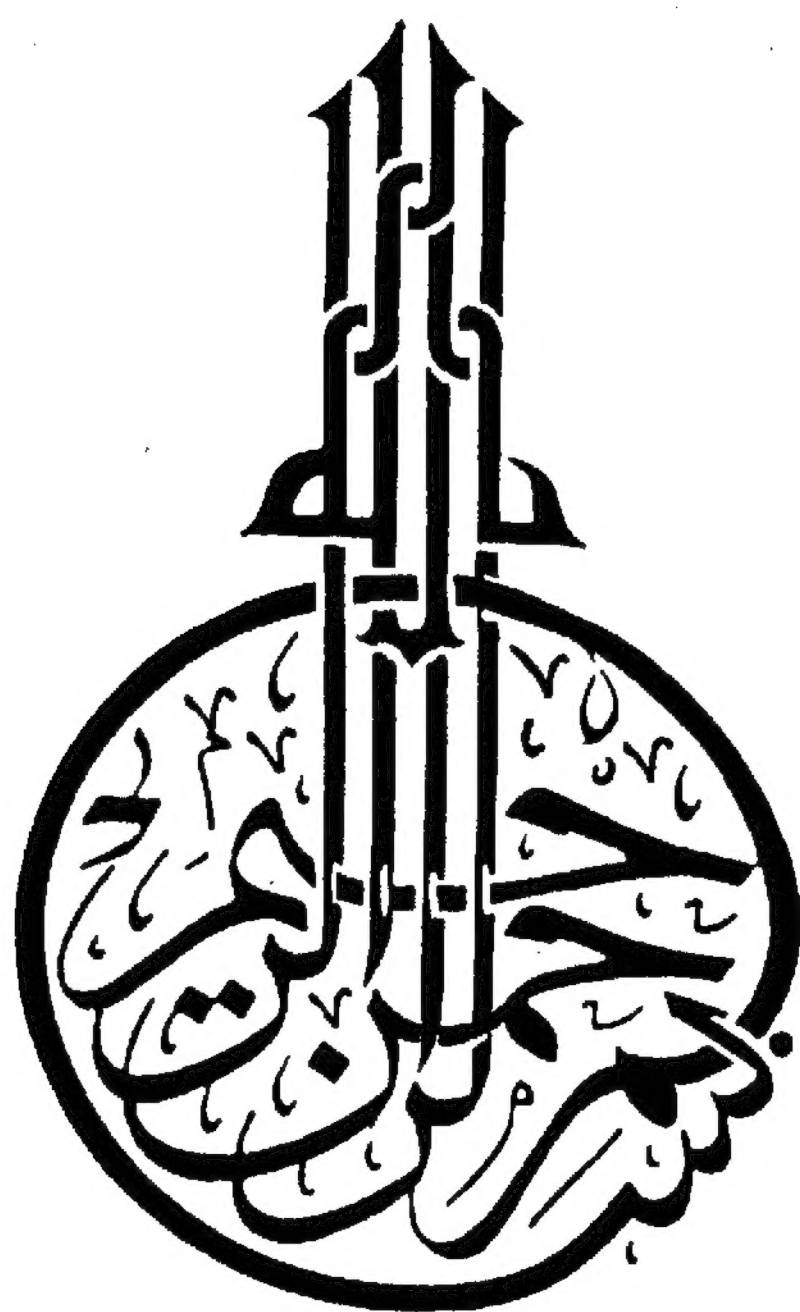
سَمَاتُ الْفَخَارِ وَالْخَرْفِ الشَّعْبِ
بِالْمَمْلَكَةِ الْعَرَبِيَّةِ السَّعُودِيَّةِ
وَأَثَرَهَا فِي اسْتِحْدَاثِ خَرْفِيَّاتِ مَعَاصِرَةِ



اعداد:

المحمد فؤاد رملی فیروز

رسالة مقدمة إلى كلية التربية الفنية - جامعة حلوان
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة
دكتوراه الفلسفة في التربية الفنية
تخصص خراف



شكر وتقدير

أبدأ شكرى الخالص لله العلى القدير على توفيقه لى فى انجـاز
هذا البحث .

ثم اتقدم بصادق الشكر والتقدير العميق للأستاذ الدكتور /سـهير
يوسف سعد استاذ الخزف ورئيس قسم التشكيل المجسم بالكلية حاليا (كلية
التربية الفنية / جامعة حلوان) ، والأستاذ الدكتور / السيد محمد السيد
أستاذ الخزف بكلية التربية الفنية ، عرفانا بالجميل
واعترافا بالفضل ، على تفضلهما بالاشراف على هذا البحث ، فقد كان
لرأيهما السديد ، وعلمهما الغزير ، ولما قدماه من توجيه وارشاد
وعون ، الفضل الكبير فى الوصول بهذا البحث الى غايته .

كما أسجل كلمة شكر وتقدير وعرفان بالجميل الى شقيقى الاستاذ
عبدالرحمن رملى لما قدمه من عون وجهد فى توفير الكتب والمراجع .

وأقدم بالشكر الجزيل لزوجتى لمعاونتها لى بالرأى والمشورة
لاخراج تلك الدراسة وتنظيمها ، والى كل من شارك بالرأى والنقد البناء
من أجل أن يأخذ هذا البحث الشكل العلمى الصحيح .

وأخيرا أتقدم بالشكر والتقدير العميق للسادة الأساتذة أعضاء
لجنة الحكم والمناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة الرسالة .

والله تعالى ولى التوفيق ،،،

الباحث

محتويات الرسالة

رقم الصفحة

الموضوع

الفصل الأول

(٢٥ - ١)

التعريف بالبحث ومنهجيته

٢	- مقدمة البحث
٩	- مشكلة البحث
١٣	- اهداف البحث
١٣	- اهمية البحث
١٥	- فروض البحث
١٥	- مسلمات البحث
١٦	- حدود البحث
١٨	- مصطلحات البحث
٢١	- منهجية البحث
٢٣	- الدراسات المرتبطة

الفصل الثانى

التراث الفنى الشعبى

(٩٤ - ٢٦)

(تعريفه ، معادره ، تأثيراته)

٢٧	- أهمية التراث والبحث فيه
٣٢	- ماهية الفن الشعبى وطبيعته
٣٨	- أهمية الفن الشعبى
٤٢	- التراث الفنى الشعبى بالملكة العربية السعودية
٧٦	- الثقافات الوافدة وتأثيرها على التراث الشعبى
٧٨	- التراث وأثره فى العملية التربوية
٨٩	- التراث والمعاصرة

الموضوع	رقم الصفحة
---------	------------

الفصل الخامس

دراسة تحليلية لمختارات من الأشكال الفخارية الشعبية (٢١٦ - ٢٩٤)

٢١٨ اختيار الأشكال الفخارية الشعبية

٢١٩ اختيار الأشكال الفخارية المنتقاة للتحليل

..... وصف وتحليل النسب في الشكل الفخاري من خلال النظم

٢٢١ الهندسى

..... تحديد نسبة الحذف والإضافة للشكل الهندسى مع أهمية

٢٢٦ مراعاة الخط الخارجى للشكل

٢٢٨ الأشكال المضافة وترباطها بالهيئة

٢٢٩ أهمية الملمس للشكل الفخارى وأسلوب معالجته سطحيا

٢٢١ - ٢٩٦ تحليل الاشكال الفخارية الشعبية

الفصل السادس

تجربة الباحث العملية ونتائجها (٢٩٨ - ٣٢٤)

٣٠٠ الحدود التـشكـيلية للتـجـربة العـمـلية	-
٣٠٤ - ٣٢٣ مجموعة أشكال خزفية من إنتاج الباحث	-
٣٢٤ نتائج البحث وتوصياته	-
٣٢٦ مراجع البحث باللغة العربية	-
٣٣٥ مراجع البحث باللغة الأجنبية	-
٣٣٧ الملاحق	-
(١ - ٤) ملخص البحث باللغة العربية	-
(١-6) ملخص البحث باللغة الأجنبية	-

قائمة الأشكال والعصور

رقم الصفحة	رقم الشكل
٧	١
٧	٢
٨	٣
٨	٤
٥	٥
١١	٦
١٢	٧
٤٨	٨
٤٩	٩
٥١	١٠
٥٢	١١
٥٣	١٢
٥٣	١٣
٥٤	١٤
٥٤	١٥
٦٢	

تابع قائمة الأشكال والمصور

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
	مشربيات ورواشين لمجموعة من المنازل بالمدينة المنورة	١٦
٦٤	مقطع تفصيلي للوحدات الهندسية لجزء من المشربية	١٧
٦٤	مشغولة خشبية بالمنطقة الشرقية	١٨
٦٥	جزء من باب خشبي مزخرف	١٩
٦٥	باب خشبي يمثل أحد المصنوعات الخشبية بعنيزه بمنطقة القصيم	٢٠
٦٦	يوضح فتحات الشراب على المشربية	٢١
٦٨	أسورة معدنية صنعت في نجد قبل عام ١٩٧٠	٢٢
٧١	حلق يعلق على جانب من الرأس من مدينة نجران عام ١٩٠٠	٢٣
٧١	فستان من الحجاز (قبيلة بني حرب وبني سالم)	٢٤
٧٢	فستان من وسط منطقة نجد يرجع الى عام ١٩٦٠	٢٥
٧٢	فستان من منطقة عسير	٢٦
٧٢	قطعة نسيج (قبيلة قحطان)	٢٧
٧٢	قطعة نسيج (منطقة الطائف)	٢٨
٧٢	نسيج تقليدي (قبيلة عتيبة بنجد)	٢٩
٧٢	نسيج تقليدي (منطقة أبها)	٣٠
٧٤	حزام جلدي (مدينة نجران)	٣١
٧٤	مشغولة جلدية (منطقة عسير)	٣٢
٧٤	حافظة جلدية للقهوة (قبيلة حرب)	٣٣
٧٤	علاقة جلدية (منطقة نجد)	٣٤
٧٥	مشغولة خوصية	٣٥
٧٥	مشغولة خوصية	٣٦

تابع قائمة الأشكال والصور

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
٧٥	مشغولة خوصية	٣٧
٧٥	مشغولة خوصية	٣٨
٩٣	تكوين للفنان طه حسين	٣٩
٩٧	نموذج مسطح من بعض الخامات يستعمل لكتابة فى عهد النبى عليه الصلاة والسلام	٤٠
١٠٠	آنية فخارية تنتمى للعصر المبكر	٤١
١٠٢	صانع الفخار أمام عجلته بمصر	٤٢
١٠٥	اناء فخارى مشكل على عجلة الخزاف من المنطقة الشرقية	٤٣
١٠٦	كسرة فخارية من موقع الفاو الأثرى	٤٤
١٠٧	أوانى خزفية لتخزين الحبوب والتمر	٤٥
١١٠	اناء فخارى (زير)	٤٦
١١٠	شكل فخارى عبارة عن تنورة	٤٧
١١١	مسطح فخارى لتوزيع حرارة الموقد	٤٨
١١١	شكل فخارى لمصفاة تنقية الحبوب	٤٩
١١٢	شربة من مدن الجنوب الغربى بالمملكة	٥٠
١١٣	شربة فخارية يتضح فيها الوحدات الهندسية المتنوعة	٥١
١١٣	اناء فخارى مرسوم عليه خطوط وأشكال هندسية	٥٢
١١٤	منفذة بالأكاسيد المعدنية	٥٣
١١٤	مجموعة مياجر تستخدم فى شرب الماء	٥٤
١١٥	كوب من الفخار	٥٥
١١٥	اناء فخارى لحفظ القهوة الى جانب مجموعة مسنن	٥٥
١١٥	الفناجين الخزفية	٥٥

تابع قائمة الأشكال والمعالم

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
١١٧	مبخرة فخارية	٥٦
١١٧	مبخرة خزفية	٥٧
١١٧	مبخرة	٥٨
١١٧	مبخرة خزفية	٥٩
١١٨	نموذج فخارى لمجمرة شائع الاستخدام فى البادية...	٦٠
١١٨	عبارة عن مجمرة خزفية من جنوب المملكة	٦١
١٢٢	خريطة توضح أماكن حدوث البحث	٦٢
١٢٤	خريطة توضح طرق الحج فى العصر الإسلامى المبكر...	٦٣
١٢٩	خزاف شعبى من مدينة جدة	٦٤
	يوضح وضع الدولاب (عجلة الخزاف) فى منطقة المدينة	٦٥
١٣١	المنورة	
١٣١	زاوية أخرى لوضع الدولاب (عجلة الخزاف)	٦٦
١٣٢	اناء فخارى من مدينة مكة	٦٧
١٣٣	شربة فخارية	٦٨
١٣٣	شربة فخارية	٦٩
١٣٣	شربة فخارية	٧٠
١٣٤	اناء من الفخار يستخدم كمبخرة	٧١
١٣٤	ابريق فخارى يستخدم فى حفظ الماء	٧٢
١٣٥	شربة فخارية شائعة الاستخدام فى المدن الحجازية ..	٧٣
١٣٥	شكل فخارى لحفظ الماء	٧٤
١٣٧	دورق مدينى	٧٥
	رسم تخطيطى يبين وضع دورق المسجد النبوى فى الصندوق	٧٦
١٣٧	المخصص له	
١٣٩	دورق مكى فخارى موضوع على حامل معدنى	٧٧
١٣٩	مجموعة من دوارق مكة محمولة على حامل خشبى	٧٨

تابع قائمة الأشكال والصور

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
١٤٠	دورق مكى موضوع على أحد جوانبها	٧٩
١٤٠	جرة كبيرة من الفخار الأحمر (مصر)	٨٠
١٤٢	أماكن بيع المنتجات الفخارية الشعبية بمدن الحجاز	٨١
١٤٣	شكل يوضح مبخرة القفل	٨٢
١٤٣	رسم تخطيطى فى كيفية تبخير الشربة	٨٣
١٤٤	اناء فخارى يستعمل فى مناسبات الزواج	٨٤
١٦٤	صورة توضح مكان تخمير الطينة	٨٥
١٦٩	صورة توضح ترطيب الطينة وتجهيزها للتشكيل	٨٦
	مجموعة من الصور توضح معالجة صانع الفخار الشعبى خامته التشكيلية قبل بدء مرحلة التشكيل	٨٧
١٧٥	التشكيل	
١٧٦	مجموعة لبعض المنتجات الشعبية	٨٨
	صورة لرسم فى عهد الدولتين القديمة والمتوسطة (مصر) يوضح طريقة البناء التشكيلى	٨٩
١٧٨	يوضح قدرة الخزاف الشعبى بالمملكة على التعامل مع الدولاب	٩٠
١٧٩	شكل يوضح خطوات التشكيل بالعجلة الخزفية	٩١
١٨١	مقطع طولى يبين البناء الداخلى للشكل باستخدام العجلة الخزفية	٩٢
١٨٤	مجموعة من شبابيك القلل فى العصر الاسلامى	٩٣
١٨٨	يوضح قدرة الخزاف الشعبى على المعالجة السطحية للكل الفخارى	٩٤
١٩٣	شكل يوضح طريقة المعالجة السطحية بطريقة الغائر	٩٥
١٩٥		

تابع قائمة الأشكال والصور

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
	شكل يوضح طريقة المعالجة السطحية بطريقة	٩٦
١٩٥	الحز	
	شكل يوضح استخدام الخزاف الشعبى الأكاسيد	٩٧
١٩٩	المعدنية بأشكال هندسية	
	شكل يوضح استخدام الأكاسيد المعدنية بأشكال	٩٨
١٩٩	نباتية	
	اناء من الفخار يوضح تقنية الاضافة الطينية	٩٩
٢٠٠	على الشكل كمعالجة سطحية للاناء	
٢٠٠	صورة مقربة للاناء توضح تقنية الاضافة الطينية ..	١٠٠
٢١٠	رسم تخطيطى للافران فى العصور المبكرة	١٠١
٢١١	رسما تخطيطيا لفرن اسلامى	١٠٢
٢١٢	صورة لبعض الافران الشعبية	١٠٣
٢١٣	صورة توضح شكل الفرن من الداخل	١٠٤
٢١٣	صورة أخرى توضح لشكل الفرن من الداخل	١٠٥
٢١٤	صورة توضح بعض الوقود المستخدم فى التسوية	١٠٦
٢٢٤	امفورا اغريقية	١٠٧
٢٢٥	زهريه من أسرة سننج	١٠٨
٢٢٨	مجموعة من الخطوط المنحنية (خطوط الحركة) ...	١٠٩
٢٣١	اناء من الفخار (شربة)	١١٠
٢٣٤	اناء فخارى مستطيل الهيئة (شربة)	١١١
٢٣٧	دورق مكى	١١٢
٢٤٠	دورق مدينى	١١٣
٢٤٣	شربة (قلة) فخارية	١١٤
٢٤٦	اناء فخارى بيضاوى الشكل (شربة)	١١٥

تابع قائمة الأشكال والمسور

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
٢٤٩ اناء فخارى ذو كتف مسحوب (زير)	١١٦
٢٥٢ زير فخارى مكون من جزأين	١١٧
 اناء فخارى كروى الهيئة (يميل الى الشكل	١١٨
٢٥٧ البيضاوى)	
٢٦١ ابريق فخارى اسطوانى الهيئة	١١٩
٢٦٤ ابريق فخارى عضوى الطابع فى انحناءاته	١٢٠
٢٦٧ اناء فخارى (مجمرة)	١٢١
٢٧٠ شكل فخارى مخروط الهيئة	١٢٢
٢٧٢ شكل فخارى على هيئة مخروط	١٢٣
٢٧٥ مكن فخارى (أصيص)	١٢٤
٢٧٨ مكن فخارى (أصيص) مخروط الهيئة	١٢٥
٢٨١ اناء فخارى بيضاوى الهيئة (مبخرة)	١٢٦
٢٨٤ اناء فخارى بسيط مخروط الهيئة (مبخرة)	١٢٧
٢٨٧ اناء فخارى كروى الهيئة	١٢٨
(٣٢٢-٣٠٤) مجموعة اشكال فخارية من انتاج الباحث	(١٥٣-١٢٩)

قائمة الجداول

رقم الصفحة	رقم الجدول
١٥٥	١ - جدول يوضح نسبة تحليل الكسور المعدنية فى الطين لطينة شمال غرب عسفان (طينة الحرة)
١٥٦	٢ - جدول يوضح نسبة المكونات المعدنية فى طينة شمال عسفان
٢٩٥	٣ - جدول يوضح الاساس البنائى المشترك للمشغولات الفخارية الشعبية
٢٩٦	٤ - جدول يوضح الوظيفة النفعية المشتركة للمشغولات الفخارية الشعبية

الفصل الأول

التعريف بالبحث ومنهجيته

مقدمة البحث :

يعد الخزف بمختلف أنواعه من أهم الانتاجات الفنية على مسر العصور ، وأكثرها اتعالا بحياة الفرد ، فالفنان يدرك الحياة ويعبر عنها فى صور وأشكال تعبيرية فنية مرتبطة ارتباطا وثيقا بما تحويه من معنى ، وبما يسجل عليها من تصميمات تفسر حركة الحياة اليومية ومع تزايسد التراث الفنى أصبح من الصعب أن يعيش الفنان وانتاجه الفنى بمعزل عن المجتمع الذى يعيش فيه .

ولقد كان من سمات القرن العشرين تفتح الذهن والنظر الى الماضى والتعرف على فلسفاته وتحليل تراثه تحليلا علميا موضوعيا مجردا . ثم العمل على استخلاص مافيه من قيم وأسرار والاستفادة منها وقد نال الفن الشعبى قسطا من هذه الفترة الجديدة بعد أن كان شيئا مهملا فيما مضى نتيجة للنظرة القاصرة التى كانت تراه وتدرسه ... " (١)

وقد اهتمت الجامعات والهيئات الدولية والمؤتمرات الاقليمية بالفنون الشعبية ، ففي عام ١٩٢٧ نجح العلماء فى عقد أول مؤتمر دولى للفنون الشعبية تحت رعاية المعهد الدولى للتعاون الثقافى ونجحوا فى انشاء اللجنة الدولية للفنون والتقاليد للأمم المتحدة (٢) .

كما عقد الاجتماع الأول للخبراء الدوليين تحت رعاية هيئة اليونسكو فى باريس ١٩٨٢ ، لمناقشة حماية التراث ، ثم الاجتماع الثانى فى عام ١٩٨٥ فى باريس أيضا لنفس السبب (٣) .

(١) عبد الفنى الشال : عروسة المولد ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٥ .

(٢) أحمد رشدى صالح : الفنون الشعبية ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١٦ .

(٣) لورى هونكو : ترجمة نبيلة ابراهيم : امكانية قيام تعاون وتنظيم دولى لحماية الفولكلور ، الفن المعاصر ، مجلة فعلية متخصصة : المجلد الثانى ، العددان الاول والثانى ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ١٧٠ .

ومن المؤتمرات الاقليمية وحلقات البحث التي عقدت في العالم العربي والتي تحض على هذا الاتجاه :

١ - ملتقى حول الفنون العربية ، التي دعت اليه منظمة

اليونسكو - الحمامات - تونس ٢٢، ٢٧، ٢٨/٤/٧٤، بحث فيه موقف

الفنان العربي من التراث وضياع الشخصية القومية (١).

٢ - ندوة التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ، والتي دعا

اليها مركز دراسات الوحدة العربية ٢٤، ٢٧، ٢٨/٨/٨٤، بحث فيه

احياء التراث واستيعاب منطق الحضارة العربية (٢).

وتتمثل أهمية التراث فيما يلي (٣) :

١ - انه يمثل قيمة تاريخية فريدة فمنه عرفنا تطور الانسانية

في عصورها الماضية .

٢ - انه يمثل قيمة قومية فهو يحمل قيمة تعلو على كل قيمة .

٣ - انه الأساس الذي يجب أن نبني عليه نهضتنا المعاصرة .

وبالتالي فنحن مطالبون بجمع التراث بدراسته وتحليله ونشره

وتسهيل مضمونه الحضاري للأجيال الدارسة ، ومن الواجب الاهتمام بالمشغولات

الشعبية كجزء من التراث ، ذلك أن الحياة الانسانية الآن تتطور بخطوات

متزايدة السرعة ، ولهذا التطور مظهران :

(١) عفيف بهنسي : جماليات الفن العربي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني

للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٧٩ ، ص ١٩٣ .

(٢) المستقبل العربي : التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ، دوريس

يصادرها مركز دراسات الوحدة العربية ، عدد ٦٩ ،

بيروت ١٩٨٤ ، ص ١٥٧ .

(٣) سعيد بن عبد الله الجنيدل : التراث الشعبي ، التوباد ، ملف دوري يصدر

عن الجمعية العربية السعودية للثقافة

والفنون ، العدد الأول ، المطابع الأهلية ،

الرياض ١٩٨٦ ، ص ٣٠ .

الأول : التقدم التكنولوجى الذى يعتمد على الآلة المعقدة ، والطاقة الكبيرة الممنوعة ، وهذا يغير الكثير من عناصر التراث الشعبى ، بل انه يكاد يقضى عليها قضاء تاما .

الثانى : الطفرة الهائلة فى وسائل الاتصال بين الناس ، وهى أيضا موصولة التطور ، وقد جعلت الجهد الفردى أو الجماعى شبه العفوى يختفى ، وبخاصة فى الفنون اليدوية .

ف تحليل التراث هو فى نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة وبيان أسباب معوقاتنا ، وتحليل عقليتنا المعاصرة هو فى نفس الوقت تحليل للتراث ، ومن ثم يسهل علينا رؤية الحاضر فى الماضى ، وروية الماضى فى الحاضر (١) .

فالتراث ليس قضية دراسة للماضى ، بل هو أيضا جزء من الواقع ومكوناته النفسية (٢) .

ومن خلال التراث يكون هناك نوع من ربط الماضى بالحاضر حتى لا يشعر الانسان بغربة عن الماضى أو بغربة عن الحاضر (٣) .

ونحن عندما نتعامل مع التراث لانتعامل معه على أنه مادة خام انتهت وظيفته لأنه ينتمى الى الماضى وانما يكون تعاملنا على أنه مواقف ديناميكية مستمرة .. تسهم الى حد كبير فى تطوير حياتنا الثقافية المعاصرة .

ان الاهتمام بالتراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية جاء نتيجة وعى ذاتى لاهميته ، فالى جانب الدور الذى تقوم به ادارة الآثار والمتحف ، والجامعات فى مختلف أنحاء المملكة ، بالإضافة الى اقامة الدولة للمهرجان الوطنى للتراث الشعبى فى (الجنادرية) (*) له أثر ملحوظ

(١) حسن حنفى : التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم) ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٧ ، ص ١٦ ، ١٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٧٠ .

(*) الجنادرية : تقع بالقرب من الدرعية شمال مدينة الرياض العاصمة .

فى حاضر التراث ، وفى مستقبله ، من حيث الحى على جمعه ، والاحتفاظ به ، واستمراريته .

والبيئة المحلية بالمملكة زاخرة بالمشغولات الشعبية وبالخامات الطبيعية المختلفة ، التى استخدمها الفنان الشعبى فى منتجاته ، فظاهرة التكامل فى الخامات ، وفى الانتاج قائمة بين مناطق المملكة .

فمن المعروف أن التوزيع الجغرافى لخامات التراث الشعبى يتدرج ضمن التوزيع الجغرافى لعيناته ، فبعض خاماته متوافرة فى كل مناطق المملكة ، كالأحجار ، والطين ، والجص . وبعض الخامات الأخرى تختلف نوعياتها من منطقة لأخرى ، ففى نجد (وسط المملكة) ، وفى نجران (جنوب غرب المملكة) ، والاحساء والجوف (شرق المملكة) يتوافر الطلح والنخل ، وفى الحجاز وتهامة والاحساء يتوافر الفخار . وفى جنوب الحجاز وفى الجوف يتوافر الشيد الخ .

وتتنوع المشغولات الشعبية فى كل منطقة من المملكة تبعاً لتوافر الخامات الطبيعية ، إلا أنها تختلف فى بعض سماتها الفنية تبعاً لسمات وخصائص البيئة الى جانب اختلاف بعض العادات البيئية ، فهناك المشغولات الفخارية مثل أوانى الشرب والطعام ، والبرطمانات ، المصفاة ، المعصره والمبخرة ، التى تشتهر بها الحجاز (المنطقة الغربية) ، والاحساء (المنطقة الشرقية)^(١) الى جانب المشغولات الخشبية مثل الأقداح والأوانى والصحاف ، والمناديق (بشتخته) ، والمشغولات النسيجية مثل السجادة والخرج ... ، بالإضافة الى المشغولات الجلدية ومشغولات السلال .

(١) سعيد بن عبد الله الجنيدل : التراث الشعبى ، التوباد ، ملىف دورى يصدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ، العدد الأول ، المطابع الأهلية ، الرياض ، ١٩٨٦ ، ص ٢٩ .

ولقد وجد الباحث من خلال ملاحظته للأشكال الفخارية والخزفية الشعبية بمدن الحجاز بالمنطقة الغربية أنها في معظمها تعتمد على تغييرات وتحولات متنوعة في مسار أشكالها تبعاً للوظيفة المستخدمة للشكل .

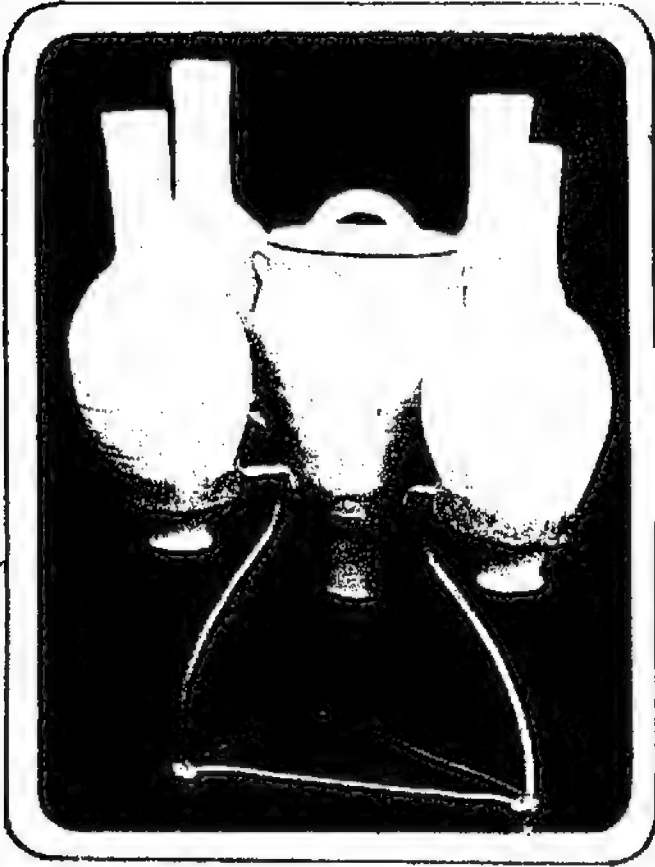
فقد كان الفخار ي صنع الأزيار لحفظ الماء ، وذلك قبل بناء أحواض الماء (الحنفيات) في المنازل كما كانت هناك الشراب التي تمنع من الفخار ، ويوضع فيها الماء ثم تعرض للهواء لتبريد الماء ، وقد كانت هذه الأزيار والشراب مما لا يستغنى عنها كل منزل^(١) شكل رقم (١) . وقد يبدع الخزاف الشعبي في زخرفة مشغولاته ليضفي عليها نوعاً من الجمال مستفيداً بتراثه الاسلامي ، ومن محيط بيئته في تنوع زخارفه سواءً بعناصر نباتية أو بعناصر هندسية . والشكل رقم (٢) عبارة عن اناء (منبرش) يملأ بماء الورد وتعطر به الأيدي في المناسبات وهو شائع الاستخدام في الجزيرة العربية ... ، بعدما كان مقصوراً على أراض الحجاز^(٢) . إلى جانب هذه الأشكال ، كان صانع الفخار يصنع المراكن والمباخر ، والبرطمانات والأبريق والأكواب ... الخ ، والشكل رقم (٣) لمشغولة خزفية تستعمل كمجرة (اناء توضع فيه الجمره) ، وقد تمكن الخزاف الشعبي من خلال التجميع والتركيب بين مستنسخات هذه المشغولة الحصول على هيئـة جديدة ، الشكل (٤) .

يعد البحث عن الشخصية السعودية الفنية قضية جوهرية تتطلب من كل مواطن سعودي يعنى بماضيه وحاضره ومستقبله ، أن يوليها قدراً مهماً من تفكيره ، كما أن دراسة المشغولات الشعبية كجزء من التراث الوطني تمثل مدخلاً حيويًا إلى آفاق البحث عن الجذور الحضارية للشخصية السعودية

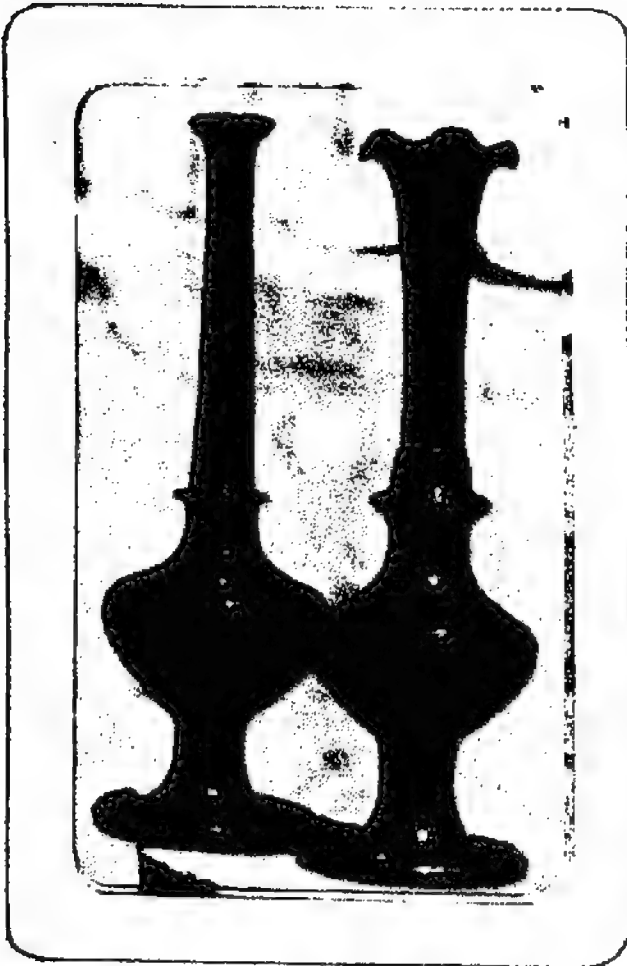
(١) محمد علي مغربي : الحياة الاجتماعية في الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة ، دار العلم للطباعة والنشر ، جدة ، الطبعة

الثانية ، ١٩٨٤ ، ص ١٨٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٨٥ .



شكل (١)
زير وأربع شراب (قلى) من الفخار
على مرفع حامل .
وقد استخدم الخزاف الشعبى عجلة
الخزاف فى طريقة التشكيل ويظهر
ذلك واضحا على الجسم الخارجى
للاناء (١) .



شكل (٢)
اناء من الخزف المزجج يمشلان
(مرش) لتعطر به الأيدي فى
المناسبات .



شكل (٣)
عبارة عن مجمرة



شكل (٤)
شكل خزفي مبتكر ناتج عن التجميع والتركيب
للشكل (٣)

التي قد يتخطاها البعض تحت ظروف الحياة الحديثة ، ويتأثير الثقافات
الوافدة من الغرب أو الشرق .

ان التربية الحقيقية تتمثل في غرس التاريخ في النشء حتى
يملك الوعي ، والفكر ، والأمل والحلم ، وحتى ينقل عن حضارة بلاده ، ما يلائم
طبيعته ويطور حضارته دون أن يفسد جوهره (١) .

مشكلة البحث :

يتضح مما سبق أن البيئة مليئة بالمشغولات الشعبية الفنية والتي
يمكن أن يستفاد منها في استخلاص بعض الحلول الفنية في الانتاج الفنى .
من هذه المشغولات الفخار والخزف الشعبى بالمملكة العربية السعودية ،
تناولها البعض بالوقف الظاهرى من غير دراسات تحليلية للقيم والسمات
التشكيلية الفنية .

ان محاولة التعرف على هذا التراث الشعبى والوقوف على الأسس
الفنية والفلسفة التى قامت عليها هذه المشغولة البيئية ، وتناولها
بالدراسة والتحليل لفهم الأساليب المختلفة التى استخدمها الفنان الشعبى
فى المحافظة على جماليات الشكل وارتباطها بالفكر الفلسفى الذى يحسده
نوع صياغتها . اذ ليس الغرض من دراسة التراث الشعبى هو النقل الحرفى
من المتاحف والكتب والعمل على اقتطاف أجزاء منه ووصفها ووضعها فى
تراكيب جديدة تلج لشتى الأغراض ، وانما الهدف هو الوقوف على الأسس
الفنية والفلسفة التى قام عليها هذا التراث الشعبى .

ومن خلال روعية بعض الأشكال الخزفية التى يشكلها طلاب القسم (*)
وتأملها نجد أنها تحمل بعضا من السمات البيئية الا أنها لم تكن واضحة
المعالم . شكل (٥) ، شكل (٦) ، ومن الممكن ارجاع هذا القصور فى التذوق

(١) نعمات أحمد فؤاد : ثقافة وآداب وقنون ، المملكة العربية السعودية ،

الرياض ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠ .

(*) قسم التربية الفنية - كلية التربية - جامعة أم القرى بمكة المكرمة .

والادراك الجمالى الى ماياتى :

١ - قلة الدراسات التجريبية المرتبطة بالفخار والخزف الشعبى

وامكانية الاستفادة منها فى انتاج معاصر .

٢ - عدم استخدام الأعمال الفخارية والخزفية الشعبية فى التدريس

كأمثلة توضح التقنيات التشكيلية والقيم الفنية فى العمل

التشكيلى .

ان التعرف على جوانب من هذا التراث من الضرورة بمكان لتفهم

الخطى التشكيلية التى كان يتدرج فيها العمل والانتاج الحرفى فى التراث

لنخلص الى جوانب تثرى عملية التشكيل الفنى ، وهو ماتنادى به الخططة

التعليمية للقسم (*) الأهتمام بالتراث والاستفادة منه فى التشكيلات الفنية .

ان الثقافة الفنية التشكيلية بوسعها أن تساهم فى بناء شخصية

المواطن بداية من مرحلة الدراسة وتنعكس هذه الثقافة على سلوكه فى

الحياة ، فالثقافة الفنية التشكيلية هى ثقافة تراكمية مستمدة من خبرة

فنية لها طابع الاشارة والفكر والممارسة والتذوق والحكم الجمالى .

الى جانب ذلك فالدراسات والبحوث بالقسم تنتجه الى الاستفادة

من دراسة التراث ، ومعرفة طبيعة الخامات البيئية .. ، مما يدعو لخسوض

هذا المضمار سعيا وراء اضافة لبنة جديدة ، وتقديم مساهمة لخدمة الخططة

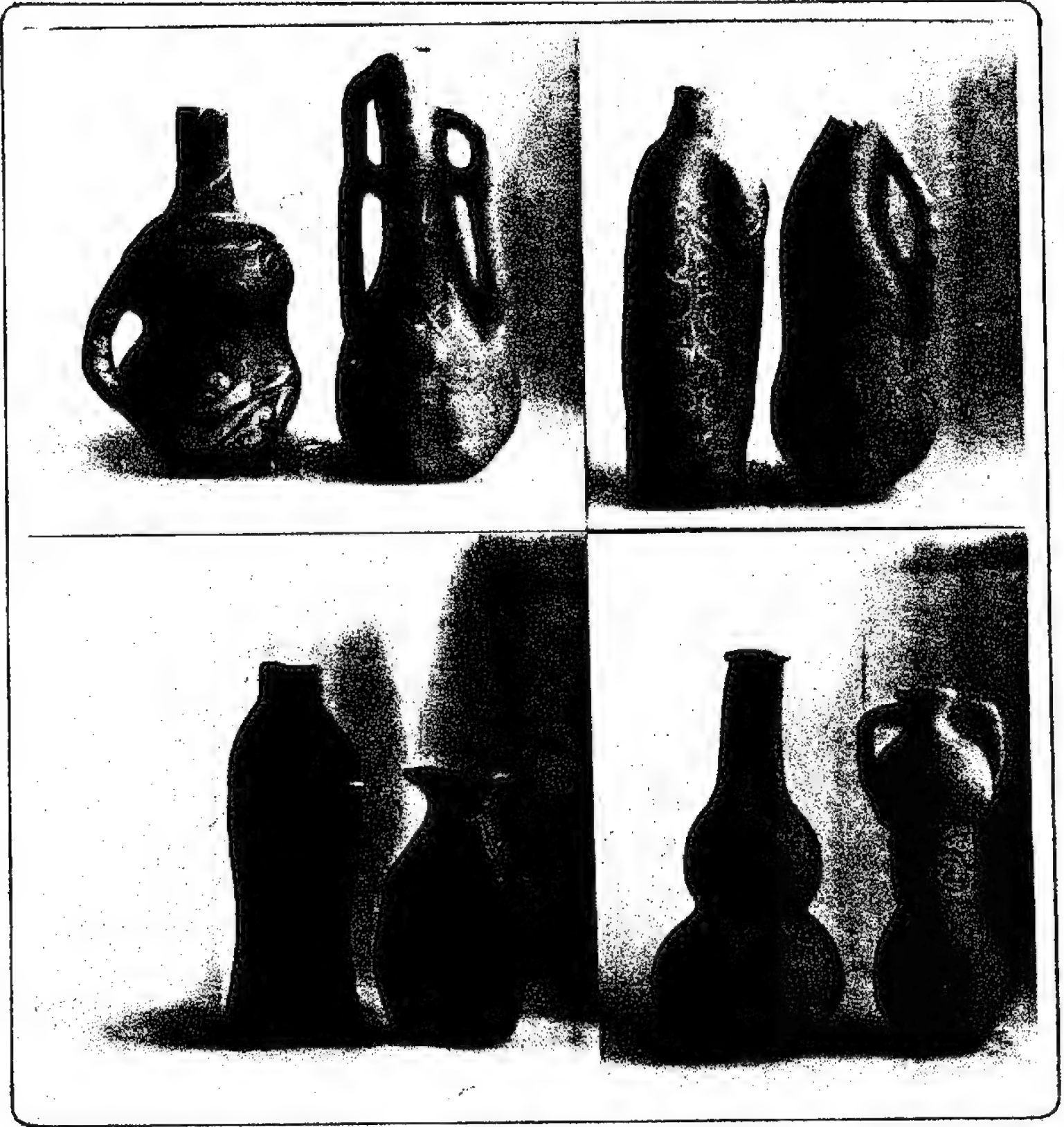
التعليمية فى مجال الخزف بالقسم .

وكان هذا من ضمن الأسباب التى دفعت الباحث الى محاولة القيام

بدراسة وتحليل الفخار والخزف الشعبى بالمملكة لتأكيد قيم الثقافية

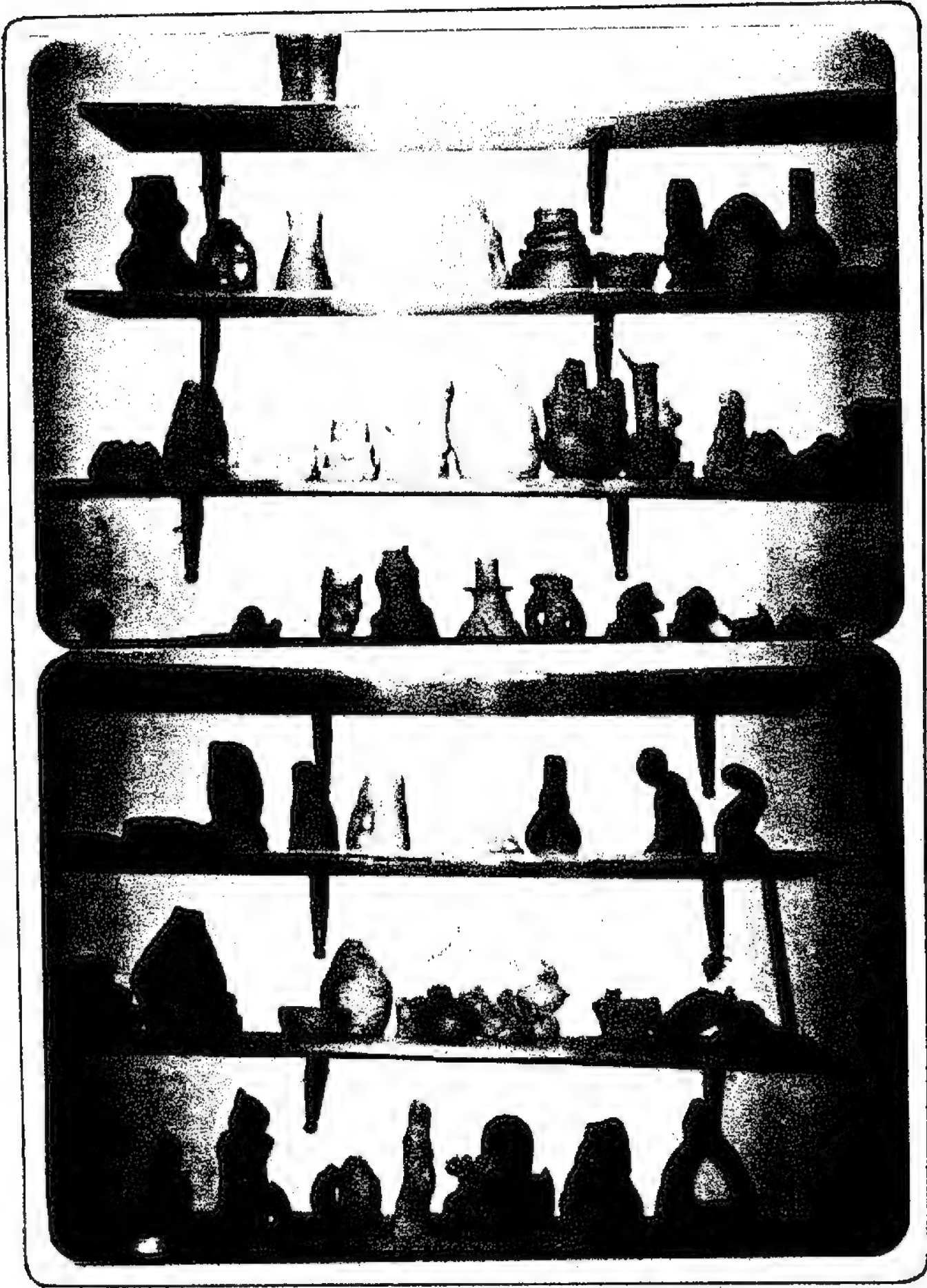
المحلية ، والهوية الوطنية والاجتماعية .

(*) منهج قسم التربية الفنية - كلية التربية - جامعة أم القرى لعام ١٩٨٧ .



شكلا، (٥)

مختارات من المشغولات الفخارية والخزفية لطلاب قسم التربية الفنية
كلية التربية - جامعة أم القرى بمكة المكرمة



شكل (٦)

تشكيلات فخارية لبعض طلاب قسم التربية الفنية - كلية التربية
جامعة أم القرى بمكة المكرمة

فإذا تم تناول التراث من منطلق التجريب ، أصبح للباحث رؤية وموقف من التراث بعد أن يمس فكرة وقوانينه وقيمه ثم يقدم نتائج بحثه وتجريبه للطلاب ، بعد ذلك لينمى أفكارهم ويطور أساليبهم نحو فنسـون التراث مؤكداً لديهم احساسهم بالانتماء ، حيث أكدت تلك الفنون صدق انتماء صانعيها للمجتمع اليهودى وألقت عليه ظلالها وسماتها المميزة .

اهداف البحث :

- ضرورة التأصيل والتوثيق للمشغولات البيئية من التراث خوفاً من الاندثار وضياع المعالم فى محاولة لحمايته من التيسارات الثقافية والمنتجات الصناعية التشكيلية الوافدة .
- الوقوف على الأسس الفنية والفلسفة التى قامت عليها هذه المشغولات البيئية (الفخار والخزف الشعبى) .
- استخلاص السمات والخصائص التشكيلية من خلال دراسة تحليلية للفخار والخزف الشعبى بالمملكة ، والكشف عن أساليبهم المختلفة ، واستخدامها بروءية جديدة فى عمل انتاجات فنية ذات أصالة مميزة تعكس حس البيئة والتراث .

أهمية البحث :

- تكمُن أهمية هذه الدراسة باعتبارها أحد المداخل الجادة لربط الممارسات العملية للتشكيلات الخزفية بالجماليات النابعة من الطابع البيئى ، وتتمثل هذه الأهمية فى النقاط التالية :
- اهتمام الدولة بالتراث الوطنى والمتمثل باقامة المهرجانات الوطنى للتراث الشعبى (الجنادرية) سنوياً بمدينة الدرعية بالقرب من

مدينة الرياض العاصمة ، وتعنى بالتراث الوطنى للشخصية السعودية فى محاولة الحفاظ عليها من الاندثار ، وتعريف الجيل الحالى بما خلفه الآباء والاجداد السابقون ، لتكون الأعمال التراثية شاهدة على عمرهم ومرحلة من تاريخ هذه الأمة ، الى جانب الافادة منها فى تطوير جوانب الحياة كركيزة لمجتمع نام ومتطور .

- ارتباط هذا النوع من التراث بالمواد التى تدرس بقسم التربية الفنية وحاجة القسم الى دراسات متخصصة (تربويا وفنيا) فى هذا المجال من خلال استفادة برامج التعليم بالتربية الفنية من المشغولات البيئية ، والتى فى مجملها ليست تعليم قواعد وقوانين وممارسات تقليدية فقط بقدر ما تعتمد على أساليب معرفية ، تشتمل على معان ورموز وقيم تشكيلية واصطلاحات اجتماعية ، يمكن للتربية الفنية بعامة وفى مجال الخزف بخاصة أن تستفيد من خلفياتها الفلسفية التى اقترنت بحرف شعبية أصيلة . وليست برامج التعليم بالتربية الفنية قاصرة فقط على الخبرات المهنية التى تستند الى أصول علمية وقواعد قيمية ، بل تتعدى هذا الى مفهوم جماعى يمكن تقديره . من هنا يتضح دور التراث الشعبى وأهميته ، وبوجه خاص فى اثراء برنامج التعليم فى التربية الفنية .

- كما تتضح أهمية هذه الدراسة فى استفادة الدارسين من تلك الحرف البيئية لا بقصد التقليد ، وانما بقصد امتصاص القيم التى يمكن أن تثرى رميدنا الذاتى من الخبرات . فعندما يعايش الدارس جزئيات بناء العمل الفنى الخزفى مستوحيا ومستلهما من السمات والخصائص المميزة للفخار والخزف الشعبى لبيئته يكون أكثر اقتناعا وتفهما لعمله ، مما يوفى الى القدرة الابداعية والابتكارية فى تصميم واخراج شكل يتسم بالواقعية المرتبطة بالأصالة والمعاصرة .

ان الانسان لا يستطيع أن يعمل الى عمق فى ابتكباره الا اذا ورث شيئا مما خلفه الاجداد ، فاذا ما هضم هذا الشئ فستظهر قيمته فى تعبيره ..

لذلك لابد له أن يهضم التقاليد ليعيد ترجمة الخبرات الانسانية من وجهة نظر جديدة (١).

ومن ناحية أخرى فهو يتعرف من خلاله على بعض من تراث أمته وتتضح عنده معالم أوجه الفوارق ، وتبدو ملامح التطور ومعالم النمو ان وجد ، أو الثبات ، أو التخلف في هذه المشغولات البيئية كما يمكنه من الوصول الى معرفة المستوى الحضارى والأنماط المعيشية والمهارات السائدة في جزء من مجتمع هذا الشعب ، وما له من تقاليد وعادات ، كانت سائدة خلال الحقب الزمنية التي يمثلها هذا التراث .

فروض البحث :

- يفترض الباحث أنه بالامكان التوصل الى عمل انتاجات خزفية مبتكرة تحمل سمات البيئة المحلية من خلال دراسة وتحليل الفخار والخزف الشعبى بالمملكة .

مسلمات البحث :

» ان لكل بيئة طابعها المميز عن غيرها من البيئات الأخرى من حيث مفرداتها وقيمها الجمالية .

» ان القيم الجمالية لكل بيئة تعكس ظروف وطبيعة تلك البيئة بكل أبعادها .

» الخامه والشكل بهما علاقة وثيقة بوظيفة المنتج الفنى .

(١) محمود البسيونى : العملية الابتكارية ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ،

حدود البحث :

- تقتصر حدود البحث على دراسة السمات والأساليب الفخارية والخزفية الشعبية على مدن الحجاز بالمنطقة الغربية بالمملكة العربية السعودية ، ويرجع الباحث ذلك الى :

(١) أهمية مدن الحجاز مكة ، والمدينة المنورة ، والطائف ، وجدة تاريخيا كهمزة وصل بين الشمال والجنوب ، وبين الشرق والغرب ، منذ أقدم العصور وحتى عصرنا الحاضر ، وماطرأ عليها من متغيرات اجتماعية وفكرية ، وما صاحبته هذه المدن من تطورات ونهضة شاملة في جميع مجالات الحياة ، وخاصة في العهد السعودي أسوة ببقية المدن بجميع مناطق المملكة .

(٢) وفرة المنتجات الشعبية (الفخار والخزف) في هذه المنطقة .

- تقتصر التجربة العملية لهذا البحث على مجموعة التجارب الشخصية التي سيقوم بها الباحث وحدود هذه التجارب هي :

- استخدام الطرق اليدوية والآلية في إنتاج مجموعة من الاشكال الفخارية والخزفية وتشطيبها ، واستخدام مايناسب هيئاتها من ملامس .
- استخدام البطانات ، والطلاءات الزجاجية كمعالجة سطحية .
- يقوم الباحث بحرق الاشكال بعد تجفيفها حرقا أوليا في فرن كهربائي تصل حرارته الى ٩٥٠°م .

وسوف يحدد الباحث معيار يتضمن محاور رئيسية يقوم عليها

التحليل لاستخلاص السمات الفنية والعناصر الشكلية في الفخار والخزف الشعبي بالمملكة ، على أن تكون هذه المحاور هي الأساس في تحليل تلك الأعمال :

الأعمال :

١ - وصف وتحليل النسب في الشكل الفخاري من خلال النظام الهندسي

للوصول الى معرفة الأصل الهندسي في تنوع الهيئات . بالإضافة

الى معرفة تنوع الأساليب التقنية المستخدمة في التشكيل .

- ٢ - تحديد نسبة الحذف والاضافة للشكل الأساسى (الكرة -
الأسطوانة - المخروط) مع مراعاة أن الخط الخارجى للشكل
يشمل جانبا من السمات .
- ٣ - وظيفة الأشكال المضافة وعلاقتها بالهيئة .
- ٤ - أهمية الملمس للشكل الفخارى وأسلوب معالجته سطحيا
(بطانة - مقل - تنوع الوحدات الزخرفية - التسوية) .

مصطلحات البحث :

الأسلوب : هو نوع من النمط الفن ، ويختلف عن بعض الأنواع الأخرى فـ... أنه يتضمن مجموعة متكررة أو مركبة يتحل بعضها ببعض الآخر . وهو طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن يمكن تكرارها وتوزيعها في منتجات كثيرة مختلفة ، ومن ثم فإن الأسلوب يمكننا من تصنيف ووصف هذه المنتجات كمجموعة (١) .

البطانات الطينية : يقصد بها الباحث تلك الطبقة الرقيقة التي تستخدم للكسوة الطينية أو اخفاء المظهر الخشن ، أو اللون الرديء لها ، أو تجعل أرضية المشغولات الخزفية صالحة للرسم فوقها ، وفي هذه الحالة تكون فاتحة اللون . كذلك يقصد بها السائل الطينى المستخدم في تنفيذ الزخارف سواء كان هذا السائل فاتح اللون أو ملونا بألوان مختلفة .

التراث : هو كل ما وصل إلينا من الماض داخل الحضارة السائدة (٢) .

التقنيات الخزفية : يقصد بها مجموعة العمليات والمهارات والنظريات العلمية أو المعرفية المرتبطة واللازمة لإنتاج قطعة خزفية ابتداءً من اختبار الخامات للتشكيل حتى تصبح منتجا قائما متكامل (٣) .

(١) توماس مونرو : التطور في الفنون : ترجمة ، محمد على أبو درة وآخرين ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الجزء الثانى ،

١٩٧٢ ، ص ٩٩ .

(٢) حسن حنفى : التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم) ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ١١ .

(٣) محمد سمير كمال الدين قدرى : التقنيات الخزفية وإمكانية تعليمها في قصور الثقافة ، دكتوراه غير منشورة كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، ١٩٨٢ ،

الخزف : هو كل الأشياء المشكلة من الطين والمجففة والمحروقة في درجات حرارة مختلفة ومكسوة بطبقة من الطلاء الزجاجي المختلف الأنواع كما يعرف بأنه التشكيل من طينات خاصة يحرق حريقاً أول ثم يطلّى بظلية زجاجية تغطي على الشكل سطحاً ناعماً غير مسامى يسهل تنظيفه (١) .

السمات : المقصود بها العلامح المميزة والخمائص التي ترسم صورة واضحة للشئ وتجعلنا نتعرف عليه بسهولة ويسر (٢) .

السمة الفنية : هي كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني أو معنى معين معانيه الراسخة المستقرة ، وهي نسق أو نظام يمتداز بالثبات النسبي ، الذي تتسم به الأشكال والعناصر الفنية (٣) .

الشربة (القلة) : اناء من الفخار يشرب منها (٤) .

الفخار : كلمة فخار بمعناها الواسع تتضمن جميع الأشياء المصنوعة من الطين والمحروقة بالنار (٥) .

الفخار هو ما عمل بالطين وحرق بالنار فصار فخار (٦) .

(١) Kenny.B.John: The complete Book of pottery making. London, 1966, p.30.

(٢) محمد شفيق غربال : الموسوعة العربية الميسرة ، القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٥ ، ص ٤٠٦ .

(٣) توماس مونرو : التطور في الفنون ، ترجمة محمد علي أبو دره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ١١٥ .

(٤) ابراهيم أنيس وآخرون : المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، الجزء الثاني ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ٧٥٦ .

(٥) Encyclopaedia Britannica Volume 21, 1973, p.892.

(٦) ابراهيم أنيس وآخرون : المصدر نفسه ، ص ٦٧٧ .

الفخار والخزف الشعبى : هو ذلك الانتاج الفنى الذى يقوم به بعض أفراد الطبقة العاملة من الفنانين الشعبيين ويقوم على مجموعة متعددة من العناصر والأجزاء التى تؤلف معا بعض القيم الجمالية ، وتفسر فى اقترانها البناء التشكيلى الشعبى الذى يخدم فى تكامله الكثير من الأغراض المتعددة ، التى تهدف الى تحقيق ماينشده الفنان الشعبى من وراثتها من تأثير بالغ يثير فى جمهوره وعشاق فنه الاستمتاع والاعجاب والتأييد والقبول .

الفن الشعبى (Folk Art/folk Lore) : هو فن يتسم بالبساطة والفطرية وعدم التقيد بالنظريات والقواعد الوضعيية فى الفن ، والرمز عنصر هام فى هذه الفنون وقسوة الألوان واستغلال خامات البيئة باقتدار وابتكار (١) .

الاساس البنائى : يقصد به الاساس الانشائى للقطعة هندسيا من كرة ، مخروط ، اسطوانة ، سواء بالجمع بين نظامين فى شكل واحد مثل الكرة والاسطوانة . أو الكرة والمخروط ، أو الاسطوانة والمخروط . أو الجمع بين أكثر من نظام فى شكل واحد .

المعالجة السطحية : يقصد بها معالجة السطح الخارجى للشكل من بطانة ، وكشط ، وحز وحفر غائر ، وطلاءات زجاجية ..

المفردات الزخرفية : يقصد بها التشكيلات الزخرفية على سطح الشكل من زخارف نباتية ، هندسية ، كتابية ..

(١) عبد الغنى الشال : مصطلحات فى الفن والتربية الفنية ، عمادة شؤون المكتبات - جامعة الملك سعود - الرياض ، ١٩٨٤ ،

منهجية البحث :

يقوم الباحث بدراسة المشغولات الفخارية والخزفية الشعبية في مواقعها الأصلية وذلك من أجل الاحساس المباشر بالقيم الفنية غير التقليدية .

لذا سيقوم هذا البحث على المنهج التاريخي ، والمنهج الوصفي ، والمنهج التحليلي ، مع اجراء تجربة ذاتية يقوم بها الباحث للوقوف على الجوانب المختلفة والمتعلقة بجوهر البحث بالخطوات التالية :-

أولا : يقوم الباحث بدراسة ميدانية مسحية لحصر المنتجات الفخارية والخزفية الشعبية المشار اليها في حدود البحث .
ثانيا : دراسة تاريخية للفخار والخزف الشعبى بالمنطقة ، وبيان أثر البيئة على المنتج الفخارى والخزفى الشعبى فـسـى محاولة للوصول الى الفكر الفلسفى وراء انتاج هـسـذه الأشكال .

والنظرة التاريخية التى تسعى الى الجمع بين البعد الزمانسى والمكانى للظاهرة محل الدراسة ، وربط المعلومة بهما ، تعتبر نقطة البداية التى تنطلق منها أى دراسة علمية خاصة بالتراث الشعبى (١) .

ثالثا : دراسة تحليلية للأساليب والاتجاهات الفكرية التشكيلية لمختارات من الفخار والخزف الشعبى بالمملكة لاستخلاص سماتها وخصائصها الفنية والتقنية ، وقيمتها الجمالية وتشمل :-

(١) محمد الجوهري ، علم الفولكلور ، ج١ ، ط ٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ١٨٤ .

١ - ارتباط التقنية البنائية لهذه الاشكال بالخامة (الطين) المحلية . " ذلك أن اختلاف الطينات من حيث نسبة الشوائب والتركيبات الكيميائية لها ينعكس على طريقة التشكيل وعلى عملية الحريق من حيث الدرجات اللونية للشكل " (١) .

٢ - الهيئة العامة للشكل (Form) من حيث (الوظيفة والحجم ، والارتفاع) .

٣ - العناصر الزخرفية والأساليب الفنية ، التي استخدمها الخزاف الشعبي في زخرفة الفخار والخزف الشعبي (نباتية وحيوانية وهندسية وكتابات الخ) .

٤ - تأثير درجة التسوية لها ، واختلاف وقود الأفران من منطقة لأخرى .

رابعاً : يقوم الباحث بإجراء تجربة تشكيلية من خلال الاطّـسار النظرى الذى يتوصل اليه باستخلاص وتقنين السمات الفنية للفخار والخزف الشعبى بالمملكة ويقدم من خلال هذه التجربة مجموعة من التشكيلات الخزفية المختلفة والتي تحمل السمات المستخلصة من الدراسة بروية معاصرة .

- - - -

(١) أحمد فؤاد رملى فيرق : امكانية الاستفادة من الطينات المحلية بالمملكة العربية السعودية فى مجال التشكيل الخزفى فى التربية الفنية ، ماجستير ، غير منشورة ، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان القاهرة ، ١٩٨٦ .

* الدراسات المرتبطة :

هناك بعض البحوث التي تعرضت لموضوع الفخار والخزف بعفّة عامّة وسيحاول الباحث أن يستخلص من هذه البحوث ما يرتبط ويفيد في مجال هذا البحث .

١ - دراسة قامت بها الباحثة اخلاص حسين كشك (١) :

تهدف تلك الدراسة الى تحليل وحدة القيم الفنية والعناصر الشكلية في العمل الخزفي الاسلامي في القرنين الثالث عشر والرابع عشر م . وذلك للوقوف على ماهية هذه القيم وتلك العناصر . بالاضافة الى أن هذا التحليل يظهر قيمة التراث الخزفي الاسلامي في هذه الفترة بناء على أسس ومعايير علمية وموضوعية .

وقد حددت الباحثة معيارا يتضمن محاور رئيسية قام عليها التحليل لاستخلاص القيم الفنية والعناصر الشكلية في الخزف الاسلامي، وقد راعت الباحثة في تحديد المحاور الأربعة أن تتناول القطعة من جميع النواحي كما يلي :

- ١ - الأساس الانشائي أو البنائي للقطعة الهندسية .
- ٢ - اتجاه حركة الجسم ونسبة وماعليه من اضافات (Contour)
- ٣ - التقسيم الخارجي للسطح وتوزيع الوحدات الزخرفية .
- ٤ - التقنية (من حيث الأسلوب والطريقة في تنفيذ الزخارف على القطع) .

(١) اخلاص حسين كشك : وحدة القيم الفنية والعناصر الشكلية في الخزف الاسلامي في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلادي،

رسالة دكتوراه - غير منشورة، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

يرى الباحث أن تلك الدراسة ستفيد بحثه عند تحليله للأعمال الفخارية والخزفية الشعبية من خلال المحاور الأربعة والتي تناولتها الباحثة . حيث أن إخضاع الأعمال الفنية لمعايير موضوعية لتحليل ما بهما من قيم فنية وعناصر تشكيلية يوصل إلى فهم سر جمالها ، وتكاملها .

٢ - دراسة برنارد ليتش Bernard Leach (١) لتحليل
إناءين أحدهما صيني والآخر أغريقي.

وفيه يؤكد للخزافين أن صنع الأواني الجيدة لا يتم على قواعد جامدة وأن عملية تحليل الأشكال يتم فقط لتدعيم إحساس داخلي عند الفنان - أي أن الإحساس الداخلي يسبق الدليل الخارجي - ويؤكد ليتش أن عملية التشكيل في الخزف كغيره من الفنون التشكيلية الأخرى تعتمد على بنية داخلية أو رؤية حسية بالنسبة لكيفية التنسيق بين العوامل المتشابهة وغير المتشابهة في كل موحد جديد أن عملية التنسيق أو القدرة الابتكارية قد تحير المحلل ، ولكنها بلا شك موجودة وقائمة لهذا العنصر قد يتفاعل مع ذلك بطريقة معينة ، وقد تستخدم بعض العوامل المساعدة لزيادة هذا التفاعل وهي بهذا ترتبط بما قد يبدو وغير مترابط كال تكرار والتضاد ، والتماثل وشبه التماثل والأساس والثانوي ، والغامق والفاتح ، والمسطح والمقعر ، هذه الثنائيات يجب دمجها وتقاربها في كل إناء وذلك عن طريق التأثير المساعد للعوامل الحيادية وهو يعني بها : الخط والشكل واللون والملامس التي ومل مع مضادها أو عكسا إلى حالة من التوازن . ويقول عن زخارف الأواني أنها تتحدد أساسا بمدى احتياج الشكل إلى مزيد من النغم . وبعض المساحات قد تحتاج إلى مزيد من التركيز والإيضاح مما يزيد الشكل

(١) David Outerbridge, "Bernard Leach " The Potter's Challenge.

A sunrise Book, New York, 1975. P. 35.

ثباتا وقوة . وسيحاول الباحث الاستعانة بهذا التحليل وتطبيقه على أواني ومشغولات الفخار والخزف الشعبى بالمملكة العربية السعودية لاستخلاص السمات والخصائص الفنية بما يفيد البحث .

٣ - دراسة قام بها الباحث (أحمد فؤاد رملى فيرق (١)

اهتمت تلك الدراسة بالخامات الطينية المحلية ومدى امكاناتها للتشكيل الخزفى كخامة رئيسية فى العمليات التشكيلية فى مجال الخزف وقد أفرد الباحث فعلا خاصا عن الفخار والخزف الشعبى بمكة المكرمة ، بين من خلاله استخدام الفنان الشعبى الطينات المحلية فى عمل انتاجه الفخارى والخزفى ، كما تعرض لبعض التقنيات التشكيلية الى جانب استخدام الخزاف الشعبى أنواعا مختلفة من الأفران فى حرق أشكاله الطينية .

تلك الدراسة لم تتطرق الى الأواني والمشغولات الفخارية والخزفية الشعبية بالمملكة بالتحليل ، بقدر تعرضها لخامة التشكيل (الطين) لبيان مدى صلاحيتها وقابليتها لعمليات التشكيل المختلفة . الا انه لم تفيد الباحث كثيرا فى معرفة الخصائص الطبيعية والكيميائية لخامة (الطين) المحلية ، التى استخدمها الخزاف الشعبى فى انتاجه الفخارى والخزفى .

(١) أحمد فؤاد رملى فيرق : مرجع سابق .

الفصل الثاني

التراث الفني الشعبي
(تعريفه ، مصادره ، تأثيراته)

أهمية التراث والبحث فيه :

تتضح الأهمية في تفهم التراث القومي الفهم الواعي لقوانينه ، وأنظمته ، وكذا تاريخه ، ودوافعه الاجتماعية ، والعمل على دراسته وتحليله وتطويره لمتطلبات العصر ثم تقريبه الى أذهان الأجيال المتتالية حتى يؤول جزءا من ثقافتهم الخاصة وتكوينهم الذهني .

ان دراستنا للتراث ومحاولة أحيائه والاهتمام به ليس في المادة التي تتضمنها الأعمال التراثية وانما في القوانين التي تحكم تفكير من قدموا لنا هذا التراث (١) .

ومن هنا فدراستنا للتراث الفني الشعبي والذي هو محملة لمضامين فكرية وتاريخية وعقائدية علاوة على تجسيده للمعاني الانسانية والقيم ، ليؤكد سيطرة الانسان على بيئته ومواردها والانتفاع بها والتفاعل معها .

فالتراث دائم ومتنام ، ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ . وبهذا فهو يشكل روح الحضارة والتاريخ ، لانه محملة التطور الفكري والثقافي العقائدي ، ويعد محملة للجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الخ (٢) .

وتعني كلمة تراث في أصلها اللغوي ما يخلقه الرجل لورثته ، والتاء فيه بدل من الواو لتخفيف النطق ، والورث والتراث والميراث (واحد) وهو ماورث (٣) ، والورث صفه من صفات الله عز وجل ، وهو الباقي

(١) أحمد أبو زيد : موقفنا من التراث ، عالم الفكر ، الكويت ، المجلد ١٤ ، ١٩٨٢ ، ص ١٨ .

(٢) عفيفي بهنسي : جماليات الفن العربي ، عالم الفكر ، الكويت ١٩٧٩ ، ص ٢٤ .

(٣) ابن منظور : لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٥٣ .

الدائم يرث الأرض ومن عليها ، وهو خير الوارثين . وقوله تعالى (..وتأكلون التراث أكلا لما) (١) كلمة التراث هنا بمعنى الميراث (ميراث اليتامى) .

فالتراث يمثل مجموع القيم المتواصلة التي يعيش عليها الانسان عبر العصور وما زال يهتم بها ويعشقها ويخلدها لأنها تمثل انسانيته وقيمته الباقية . فالتراث عبارة عن عناصر الثقافة التي تتناقل من جيل الى جيل آخر فهو ايضا ما خلفه السلف للخلف من تقاليد وانظمة (٢) ، ومن آثار علمية وفنية وأدبية يعتبر نغيسا لتقاليد العصر الحاضر وروحه (٣) .

حقيقة ان التراث يشتمل على كل الانجازات البشرية سواء المادية أو الوجدانية منها بما فيها من انجازات ثقافية وفنية ، وإذا اعتبرنا التراث يشتمل على الأدوات التي ابتكرها الانسان واستخدمها لسد حاجاته فان ذلك يعنى أن التراث هو الجسم الذى يشتمل على جميع ما أنجزه الانسان من مقومات ثقافية من أشكال ونماذج ومفاهيم وأنظمة وسلوك وعادات (٤) .

الى جانب ذلك فالتراث هو ماتراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم لى شعب من الشعوب ، وهو جزء أساسى من قوامه الاجتماعى والانسانى ... ، ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التى عملت على تكوين هذا التراث واغنائه .

وما من شك لى أن تراث أى مجتمع هو صورة تعكس الحياة الثقافية التى يمارسها ذلك المجتمع من ماضيه وحاضره . وانطلاقا من هذه الأهمية التى يتمتع بها التراث أصبح لزاما على القائمين على الثقافة فنى أى

(١) القرآن الكريم : سورة الفجر - الآية ١٩ .

(٢) Mc fee, and Degge, Art Culture, and Environment, 1977, p. 280.

(٣) مجدى وهبه : معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ، مكتبة لبنان بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٩٣ .

(٤) Laura Chaman, Approaches to Art in Education, 1978, p. 274.

مجتمع أن يعملوا على صيانة هذا التراث واعطائه سمة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

ان مفهوم أقليلية التراث أصبح مفهوما مباحرا ومختلفا عما كان عليه من قبل ، حيث كانت الأقليلية التراثية تحتل مركزا من مراكز السيادة الفكرية . ولكن نتيجة التطور في الفكر الانساني والاقتراب في طرق التفكير ، نتيجة التطور التقني بما فيه من تطور في وسائل الاتصال أصبحت الأقليلية التراثية في موقف صعب ، مما أدى الى الاهتمام بالتراث عالميا .

ان التراث هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتزود به الانسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل ، وهو دائم ومتنام ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ ، فالتراث العربي لا ينتمي فقط الى العصر الأموي أو العباسي أو الأندلسي أو العصور الأخرى ، وانما ينتمي أيضا الى جميع المراحل السابقة التي كان الانسان العربي يقاسم فيها عطاياها ومنجزاته بدءا من فجر وجوده . وبهذا فهو يشكل روح الحضارة والتاريخ ، لأنه حمولة التطور الفكري والعقائدي والابداعي ، كما هو حمولة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

فالتراث جزء لا يتجزأ من الانسان المعاصر فهو يحمل في بنائه الذاتي سماته ، في عاداته وسلوكه ، وفي تعامله مع الآخرين . والتراث جميعه شعبيا أو غير شعبي هو صدى الماضي يفيد منه الانسان بالقدر الذي يدفعه الى الأمام فاستلهم التراث مثلا في حياتنا الفنية يعطى هذه الحياة أبعادا ايجابية تعمق كثيرا من الرموز الطيبة في حياتنا الماضية ، وتجعلها أمثلة حية بيننا تحتذى وتعطى المبدع أبعادا جديدة فيما ينتجه من فن .

لتحيا الحضارة يتدفق سيالا دون انقطاع ، شأنه شأن الزمان ، وإذا كان الزمان يمكن أن نقسمه الى ماضى وحاضر ومستقبل ، إلا أنه متداخل

هو الآخر . لذلك فالأمم والشعوب تهتم بتراثها لأنه رافد لحضارتها الحالية وموشر على مقدم أيامها . وكلما كان التراث الوطني قديما وشاملا لكل الفنون والآداب والحرف والصناعات كان مبعث فخر للأمة . وأمة ليس لها تراث ولا ماض هي أمة لا حاضر لها ولا مستقبل ففي الماضي تكمن الأصالة والعراقة .

كان من نتائج الطفرة الحضارية التي غطت أرجاء المملكة عـــدم التركيز على الجوانب التراثية والثقافية والاجتماعية باعتبارها الأساس المتين الذي شيدت عليه هذه الحضارة مما خلق نوعا من النفور والتباعد، إلا أن ذلك يعتبر حالة طارئة ستزول طالما يتأكد الأبناء أن الأصالة نبعت من صنع الأجداد ، وأن تراثنا محور فخر للمواطن وثقافته ركيزة لحضارته .

ففي العودة الى التراث .. الى الأصالة .. في منابعها ومناهلها حفز للروح الحضارية التي تربط الحاضر بالماضي ، وتؤكد على الأصالة تأكيدها على المعاصرة وعلى عوامل التقدم الحضارية في إطار عقيدتنا وشريعتنا .

وعلى ذلك يرى الباحث أن التراث ما هو إلا ذلك المورث الناتج من محصلة تفاعل الانسان في المكان والزمان المرتبط بفكر وعقيدة الجماعة ، ويشمل كل أساليب التعايش الحياتية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية وهو يمثل مجموع القيم المتواصلة التي يعيش عليها الانسان عبر العصور وما زال يهتم ويعشقها ويخلدها لأنها تمثل انسانيته وقيمه الباقيـــــة . فالتراث آثار ملموسة وأخرى غير ملموسة ، الملموسة يمكن ادراكها فسي السجلات التي تحمل بصمات السلف ، سواء على الورق أو الجدران أو من خلال الحرف التقليدية والمتأصلة بالبيئة المحلية . أما غير الملموسة فتتوافر في العادات ، والاستجابات السلوكية للمواقف المختلفة . ان التراث يعنى

محمل العادات والاتجاهات والمفاهيم والأنماط والمعايير التي يعيش بها
الانسان ويحكم على قيم الأشياء التي يعايشها حوله . وهو تراكم الخبرات
البشرية النوعية التي أثبتت وجودها عبر العصور ومانها الانسان فـسـى
متاحف أو تسجيلات مازال يرجع اليها ليمتص منها خلاصة التجربة البشرية
التي مرت على الانسان وأمقلت حسه .

ان فكرة التراث على قدر ماقد تلهم ، فقد توءدى الى نتائج
مزيفة اذا أسء استخدامها . وعندما ننظر الى التراث بقصد امتصاص القيم
التي يمكن أن تثرى رصيدنا الفنى ، فان ذلك يعد منطلقا لآفاق جديدة فـسـى
عالم الفن .

وبالتالى ينبغى أن يكون التراث متمما للاندفاع نحو التقـسـدم
لكى نضمن انتظام ايقاع التطور الثقافى ، فارتباطنا بالتراث ينبغى أن
يدفع الانسان الى خلق عناصر تراث جديدة واضفاء القيم عليها .

وفى ذلك يذكر البسيونى (١) :

ان الطابع المحلى للفن لا يأتى الا ثمرة لثقافة عريقة متسعة تهضم
من الماضى بقدر ما تساير الحاضر وتستلهمه ، ويتأكد مسار هذا الطابع
بطريقة لا شعورية حتمية ، تجعل انبثاقه أمرا طبيعيا كالولادة الميسرة
التي هى نتاج صحة ، وقوة ، وحيوية ، فينتج المولود الجديد غير مشوه ،
سليم الخلقة فيه المنعة ، والقدرة على النمو والتطور .

ان مقومات العمل الفنى هى الصدق فى التعبير والابتكار لاضافة
القيم الجديدة الى من سبقنا . والفنان كلما كان معبرا بصدق عن مجتمعه ،
تأكد ارتباطه ببيئته .

(١) لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب : الطابع القومى
لفنوننا المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

ويقول زكى نجيب (١) :

".... ومع ذلك فهناك معنى مفهوم نبعث عنه لنبسطة
فيصير واضحا بعد ابهام اذا ما طالبنا انفسنا
باحياء الماضى ، احياء يسرى به فى جسم الحيااة
الحاضرة ، وان ذلك المعنى المبهم لياخذ فى
الظهور ، حين نتمور محاكاة الأواخر للأوائل على
نحو يجعلها محاكاة فى الاتجاه لا فى خطوات السير
محاكاة فى " الموقف " لا مادة المشكلات وأساليب
حلها ، محاكاة فى " النظرة " لا فى تفصيلات ما يقع
عليه البصر ، محاكاة فى أن يكون الفنان مبدعا
لما هو أصيل ، كما كان الأسلاف يبدعون ، ومحاكاة
فى " القيم " التى يقاس عليها ما يصح وما لا يصح ،
هكذا تكون حالنا اذا ما استعرنا من الأقدمين
"قيمة" عاشوا بها ، ونريد اليوم أن نعيش بهما
مثلهم ، لكن الذى نختلف فيه وإياهم ، هو المجال
الذى ندير عليه تلك القيمة المستعارة " .

ماهية الفن الشعبى وطبيعته :

لما كان الفن الشعبى تاريخى الطابع فهو مرآة تنعكس عليها كل
الأحداث والظروف التاريخية التى عاشها المجتمع ، كما أن عناصرها تمتد
بجذورها فى أغوار الحقب التاريخية منذ قديم الزمان (٢) . فالفن الشعبى

(١) زكى نجيب محمود : مجلة الفصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج١ ،
القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ١٢٨ .

(٢) اية هو لتكرانتس Eke hultkrants : قاموس مصطلحات الاثنولوجيا
والفولكلور ، ترجمة محمد الجوهري وآخرون ، ط ٢ ،
القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٩٥ .

الحالى ما هو الا أثر من آثار الماضى بأشكاله المختلفة .

ان كلمة الفنون الشعبية ينظر اليها أحيانا على أنها مرادفة لمصطلح الفولكلور ، وينظر اليها أحيانا أخرى على أنها مرادفة للحرف والصناعات وبعض الفنون التى تستهدف الجمال الى جانب الفائدة البيئية أو التى تسمى الشعبية ، كما يطلق على بعض العروض التى تقوم على الموسيقى وعلى الرقص الايقاعى ، والرقص الایمايى أو الرقص التعبيرى الذى لــــه صفه تمثيلية أو صفه تعبيرية وان كانت جماعية أو شعبية (١).

ولقد استخدم المصطلح Folk Lore الانجليزى لأول مرة بواسطة العالم الانجليزى وليم جون تومز W.J. Thomas ، وهى كلمة مركبة تتألف من (فولك Folk) ، (لور Lore) ، أما Folk فهي اسم جنس بمعنى الناس عموما ، وفى المعنى الحديث يستخدم المقطع Folk بمعنى شعبى فى الكلمات المركبة ، ومنها جاءت الاستخدامات المتعددة التى ارتبطت بميادين الفولكلور مثل رقعة شعبية Folk dance أغنية شعبية Folk Song ، ثقافة شعبية Folk culture أما المقطع Lore فهو بمعنى معرفة مكتسبة أو معرفة تقليدية أو مجموعة معينة من المعارف وبصفة خاصة الموروثة عن الماضى ، ومصطلح " فولكلور " يطلق على العالم كما يطلق على التراث الشعبى ذاته (٢).

(١) عبد الحميد يونس: الفنون الشعبية فى الوطن العربى ، الموقـــــــر السئوى التاسع لموجهى التربية الفنية ، مطبعة وزارة التربية والتعليم ، ١٩٧٠ ، ص ٢٢ .

(٢) محمد الحوهرى : علم الفولكلور ، ط ٢ ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٢ ، ص ٥٥ - ٥٨ .

عثمان الكعك : التقاليد والعادات التونسية ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٧٢ ، ص ٥٧ .

والفولكلور هو ابداع نابع من الجماعة وقائم على التقاليد ،
تعبر عنه جماعة أو أفراد معترف بهم ... وهو تعبير عن الذاتية
الثقافية والاجتماعية للمجتمع .. ، وتضم أشكاله فيما تضم اللغة
والآداب والموسيقى والرقص ... ، والعادات والتقاليد والحرف والعمارة
الى غير ذلك من الفنون (١) . ويرتبط مصطلح الفولكلور بالمصطلح الألماني
فولكسكند (Volkskunde) الذى يشير الى اسم العلم لا موضع
الدراسة ، وهو علم دراسة الشعب (٢) . واستخدام الباحث لمصطلح " الفن
الشعبى " هنا انما يعنى به الفولكلور كما سبق ذكر ذلك فى مصطلحات
البحث .

ولقد كان هناك ميل فى السابق الى توسيع مفهوم الفولكلور بحيث
يستبدل به مصطلح الثقافة الموروثة أو الثقافة الشعبية العامة . وربما
كانت هناك مبررات كثيرة لهذا التوسيع فى المصطلح ، وهى أن الفولكلور
بوصفه تراثا شفويا قد يبدو ضيقا بالنسبة للثقافة التى أصبح فيها
التداخل بين التراث الشفوى والتراث المدون أحد السمات العملية
الفولكلورية .

وقد يكون مصطلح الفولكلور نفسه غير مقبول عند البعض ، لما
اعتراه من استخدامات سوقية على المستوى العام ، فمثل هذا الجدل لا ينبغي
أن يشغل الباحثين فى الاجتماع الخاص ، ويدخلهم فى نقاش طويل ، فليس فى
وسع أدق التحديدات لمصطلح الفولكلور وأفضلها أن يحل مشكلات حماية
الفولكلور (٣) .

(١) من دراسة لليونسكو خاصة بعنوان الفولكلور أجريت عام ١٩٨٥ .

(٢) ايكة هو لتكرانس ، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور ، مرجع سابق ،

ص ٢٦٨ ، ٢٧٥ .

(٣) لاورى هونكو : حول امكانية قيام تعاون وتنظيم دولى لحماية

الفولكلور ، ترجمة نبيلة ابراهيم ، الفن المعاصر ، مجلة

لعلمية متخصصة ، المجلد الثانى ، العددان الاول والثانى ،

أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ١٧٢ .

وهناك خلط بين مصطلح التراث ومصطلح الفولكلور ومصطلح التراث أكثر عمومية . وخلاصة القول أن الفولكلور يعكس رؤية الجماعات المختلفة في الحياة ، كما أنه يدعم هوية هذه الجماعات (١) .

فمصطلح الفولكلور ذو مفهوم فنى ، ولايجوز أحداث خلط فيه من خلال تلك التفسيرات المتعددة التى تحدد مفهومه ، أو تلك التى تتحدث عن الموضوعات التى يحتوى عليها الفولكلور فى الثقافات الموروثة المختلفة ، أو التى تخضع للدراسات الأكاديمية أو السياسية. الثقافية الوطنية (٢) .

وأيا كانت هذه الدلالات المختلفة للفنون الشعبية ، فالباحث يتفق فيما ذهب اليه عبد الغنى الشال فى أنه " هو الفن الذى يعبر عن شخصية الجماعة لا شخصية الفرد ، وهو الفن الأصيل للطبقات الفقيرة والقاعدة الشعبية العريضة البعيدة عن نظام المدنية وفلسفاتها والحياة العاخبية المعقدة " (٣) .

ان الفنون الشعبية جزء لايتجزأ من الموروث الثقافى العلىام للانسان ، وهو ظاهرة حية وقابلة للتغير والتطور وتحتوى الفنون الشعبية على أنماط متعددة من التعبير الجماعى . ووظيفة هذه الانماط أن تؤلف بين المتعارضات والمتنافرات فى الحياة الشعبية الاجتماعية .

فاللنان الشعبى يعبر أكثر مايعبر من قضايا حيوية واحتياجات هى متطلبات المجتمع وغاية مقاصده بطريقة سهلة وبسيطة ، يكشف فيها عن

(١) لاورى هونكو : المصدر نفسه ، ص ١٧٢ .

(٢) لاورى هونكو : المصدر نفسه ، ص ١٧٣ .

(٣) عبد الغنى الشال : الفنون الشعبية وقيمها الاجتماعية ، الموءتمر السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية ، مطبعة وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٣٦ .

هدف يتجه الى تحقيقه ومعنى بارز يريد صياغته ولفت الانظار اليه ، من خلال خصائصه ورموزه ونسقه المتفرد والمتميز بمعالجة أمينة لا افتعال فيها . فهي تركز على روح الصانع الشعبي ومنهجه ومبادئه ومثلثاته . وقوالبه الفنية المستقلة ومعطياته النوعية أسلوبه الذى يهدف من وراءه الى تماسك العمل وتكامله (١) .

وهو يحمل على عاتقه رنين الصدق فى غير مبالغة كاشفا من خلال عمله فى التعبير عن الحقيقة الفنية الخالصة طبقا لعالمه ووفق واقع نفسه النفسى والدوقسى .

فالفنان كما يقول هربرت ريد يعتمد على المجتمع يأخذ طابعه وإيقاعه لأنه عضو فيه لكنه يلجأ أيضا الى الاعتماد على فرديته وخصوصيته وإرادته المحددة للأداء (٢) . ذلك أن الفن أساسا عملية اتصال وتخابط .

والفن الشعبى فى حقيقة الأمر ماهو الا مزيج من واقع منظور يتم خطه ومهره مع الروعية الذاتية الخالصة التى يختلف فيها فنان عن فنان آخر ، وهنا نجد أن العمل الفنى الشعبى الناتج نسيج وحده ، واستبصار جديد ، وعمل غير مسبق وليس مسامرة حرفية آلية مطلقة للواقع التقليدى المألوف ، ومن ثم فان الفنان الشعبى يلجأ الى صبغ انفعالاته الذاتية بصبغه موجبة لا سالبة ، على مشغولاته ومنتجاته الشعبية ، وهو هنا يحقق نزعتة وفلسفته من أن الفن ليس فى وقت من الأوقات ترديدا للطبيعة كما هي ، أو إعادة مسلماتها الى ما هي عليه ، ولكنه أبعد من ذلك بكثير لأنه

(١) محمود النبوى الشال : الفنون الشعبية التشكيلية ، مجلة الفنون الشعبية ،

فعلية ، العدد ٢٦ ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٩ ،

ص ١٢ .

(٢) شاكى عبد الحميد : العملية الابداعية فى فن التصوير ، عالم المعرفة ،

العدد ١٠٩ ، مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص ١٦٠

يكسب موضوعاته معانى جديدة ، فتبدو عليها وحدة تشكيلية تعبيرية — لهذا العمل فى تنظيمه الشكلى من خلال رؤيته الذاتية واستثماره للحلول المختلفة والقائمة على التبسيط ، والتلقائية فى التعبير (١) .

وتتسم الفنون الشعبية بالخصائص المحلية فى قوة ووضوح ، كما تتسم بالفطرية والعفوية والبراءة فى التعبير والتلخيص والمبالغة ، وجمال التكوين والتنوع فى الأشكال والرموز والاهتمام باللون والخسب والمساحات والعناصر التى تكملها ، والتوازن والتماثل كقيم فنية ، كذلك يهتم الفنان الشعبى بالكل أو بالشكل العام أى أن نظرته الى موضوع التعبير هى نظرة شاملة يبتعد فيها عن التفاصيل التى غالباً ماتنقص من وضوح أشكاله وكمالياته وتثقل على رموزه ، فالوضوح قيمة فنية يحرص عليها الفنان الشعبى الحرس كله خلال تعبيره الفورى التلقائى الذى يعبر — أول وهلة دون تعقيدات علمية . كذلك فالإيقاعات وترديدها فى وحدة متماسكة هى من سمات الانتاج الفنى الشعبى وصفاته ، وهو يهمل المنظور وينحو نحو التسطيح وذلك محافظة على القيم الفنية .

وتعتبر المنتجات اليدوية من أولى الصناعات الشعبية التى رافقت مسيرة الانسان منذ القدم وحتى عصرنا الراهن ، بعضها فنون حرفية نفعية وهى تلك الحرف والصناعات التى بدأت فى الريف ، ثم امتد نطاقها الى المدن ، مثل الفخار ، والأكلمة ، والنسيج ، وأشغال الزجاج ، وغيرها . وبعضها مجرد تعبير فنى عن خلجات جمهرة الناس وأحاسيسهم وتعرف بالفنون التعبيرية . وتتمثل من ناحية الفن التشكيلى فى الرسوم الجدارية ، ورسوم الوشم ... الخ ، وقد تمثل أساطير شعبية (٢) .

(١) محمود النبوى الشال : المصدر نفسه ، ص ١٣ .

(٢) الموسوعة العربية الميسرة ، م ٢ ، دار النهضة ، لبنان للطباعة والنشر ،

بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٣٢٠ .

وترجع قيمة المنتجات اليدوية فى الحرف التقليدية الى وجود
أثر اللمسة البشرية ووضوح أثر روح الجماعة ، بل وروح الحرفى الساذى
يعبر فيها عن مشكلاته الفنية فى التشكيل والابتكار كل لحظة ، وفى كل
لمسة طبقا للعوامل والمؤثرات الواردة عليه فى اللحظة والتو الخارجى
منها والداخلى ، مما يجعل العمل الفنى أو السلعة تنمو بين يديه ، وهى
تحمل كل السمات والصفات التى تميز نوعها وبيئتها وخصائصها . ————
الصفات والخصائص هى التى تجعلنا نتمسك بما ينتجه الفنان الشعبى دون غيره
ممن يعتمدون على الآلة تخفى الدقة والانتظام فيفقد الانتاج حيويته .

وعندما نستعرض انتاج الفنان الشعبى الاميل نجده انعكاسا
صادقا لما يدور فى خلجات نفسه وما يحيط به من اشكال طبيعية وتقاليـ
سـد موروثة وما تمليه عليه حاجاته وما يرضه وجدانه من قوانين انسانية فى اطار
متطلبات مجتمعة .

أهمية الفن الشعبي :

ان الفن الشعبى ليس مظهرا روحيا أو ماديا وانما هو مظهر اجتماعى يستمد وجوده من حاجة الناس الى اجتماعهم . فهو استجابة تلقائية لمظاهر الوجود فى شكل جماعى . ولا يخلو مجتمع أيا كان من الفنون بصورة أو باخرى . ويذهب جويوه Guyau ⁽¹⁾ فى كتابه عن الفن من وجهة نظر علم الاجتماع الى أن الانسان كائن فنان بحكم كونه مدنيا بالطبع . والفن أشبه مايكون بالغريزة الاجتماعية . بل يمكن استمرار الانسان فى انتاج الفن اذا عاش وحيدا لأنه ينتج الفن حبا فى المشاركة الاجتماعية فى الاحساس الجمالى . ولانستطيع تعليل ظهور الفن فى المجتمعات البدائية بأنه نشأ كسلعة تجارية . فالفنان لاينتج الأعمال الفنية فى المجتمعات البدائية

(١) عبد الفتاح الديدي : فلسفة الجمال ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ،

لكى يبيعها أو لكى يجمع الثروة من وراثتها وانما يهمه أولا وقبل كل شئ
أن يحفل على رضا الناس واعجاب من حوله من الجماعة الانسانية .

"فلقد أضى جليا أن للفن وظيفة بيولوجية وسوسولوجية هامة فى
حياة الانسان" (١).

ذلك أن الفن عام بدأ بالوجود فى شكل جماعة مستقرة . ولهاذا
ارتبط وجوده بالمجتمعات من أى مستوى كانت . والذين يذهبون الى حد القول
بأن الفن نتاج اجتماعى يستندون فى مذهبهم الى أن الفن يعبر دائما عن
طبيعة أى مجتمع يظهر فيه . ويستندون أيضا فى ذلك الى أن الفنون بدورها
فرضت نفسها على الطابع الاجتماعى والسياسى وعلى أشكال الحكم المدنية
التي عاصرتها لأنها لم تلبث أن استحوطت الى حقيقة موضوعية فى ضرورة
تعاويد أو عبادات .

وقد تحددت وظيفة الفولكلور ، بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، من
خلال تأكيد القيم الثقافية المحلية ، والهوية الوطنية والاجتماعية ، وذلك
بوصفها درعا يقف فى وجه المتغيرات الثقافية الزاحفة التى تهدف الى طمس
القيم الموروثة ، ولايعنى هذا أنه ليس هناك ادراك لدى الفولكلوريين
بأن المتغيرات الثقافية والاجتماعية ولكنهم كانوا على ادراك أكبر
بأن الثقافة الموروثة قادرة على أن تكيف هذه المتغيرات ، وأن توجد
الثقة والشعور بالتقدير الذاتى ، وذلك فى المواقف التى يسعى فيها
التحديث الطائش الى أن يخلق وجهات نظر عالمية غير متزنة . وفلا عن هذا
فإن الوعي أمتد الى تصور أن الفولكلور يمكن أن يجاوز حدوده المحلية ،
بحيث يصبح جزءا من الثقافة العالمية عن طريق نشر أروع نتاج له . ومعنى

(١) هربارت ريد : الفن اليوم " مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصرين "

دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٣١ .

هذا أن الفولكلور يمكن أن يكون وسيلة لتبادل المعارف بين الثقافات المختلفة ، ووسيلة للتفاهم فيما بينها .

وربما كانت محاولة اليونسكو لحماية التراث الشعبي بمحتواه ومضمونه الواسع أكبر دليل لمسناه حتى اليوم ، وعلى قيعة الفولكلور، والثقافة الموروثة بعامة وقد كانت لهذه المحاولة بدايتان (١) :

الأولى : عندما طلبت حكومة بوليفيا من السكرتير العام لليونسكو أن تشرع سكرتارية اليونسكو في دراسة موقف الفولكلور في زحمة المستويات المتنوعة والمتداخلة التي يعيشها الانسان في عصرنا الحاضر .

الثانية : فقد كانت عن طريق استبيان طرحه السكرتير العام على هيئة اليونسكو في عام ١٩٧٩ على أعضاء اليونسكو الممثلين لبلادهم ليستوضح من خلاله وضع الفولكلور من الزاوية الحضارية .

وقد أدت هذه المبادرة الثانية الى الاجتماع الأول للخبراء الدوليين لمناقشة حماية التراث ، وكان ذلك في باريس في عام ١٩٨٢ ، ثم الى عقد الاجتماع الثاني في عام ١٩٨٥ في باريس أيضا .

ان الدراسة التي كتبها لاوري هونكو (x) ، وتحت عنوان (حسول امكانية قيام تعاون وتنظيم دولي لحماية الفولكلور) ، ان هذه الدراسة مناقشة وتقويم للأفكار التي طرحت في هيئة اليونسكو للنظر الى الفولكلور من الزاوية الحضارية ، ولتحديد موقفه في زحمة القوى والمستويات المتنوعة

(١) لاوري هونكو : مرجع سابق ، ص ١٧٠ .
(x) الاستاذ لاوري هونكو Lauri Honko هو الأمين العام للجمعية الدولية للقص الشعبي ، والأستاذ بمعهد فولكلور دولي الشمال NIF بمدينة هلسنكي ، وواحد من أبرز الأسماء العالمية في مجال الدراسات الفولكلورية .

والمتداخلة التي يعيشها الانسان في عصرنا الحاضر ، وذلك من أجل بحث المعايير والسبل اللازمة لحماية الفولكلور والثقافة الشعبية بصفة عامة ، سواء من المغامرات التي تؤدي بهما الى التشويه ، أو من محاولات البلاد الكبرى المستعمرة للقضاء على تراث وسائل الاعلام الجماعية ، ثم حركة القوى الخبيثة التي تسعى الى نشر نمط موحد للثقافة العالمية ، بسبل توجيه هذا النمط على نحو معين مدمر للثقافات المحلية وهويتها .

والدعوة الى الحفاظ على التراث تنبع - كما سجل الاجتماع الثانى للخبراء الدوليين لمناقشة حماية التراث ، الذى عقد فى باريس عام ١٩٨٥ - من حقوق الشعوب فى تراثها وثقافتها ، خصوصا فى العصر الراهن الذى يتحتم فيه حماية التراث والحفاظ عليه فى مواجهة ضغط الحضارة الصناعية الحديثة ، وسيطرة ثقافة العالم الصناعى بصفة عامة ، والثقافة العالمية من جهة أخرى ، اذ أن تلك السيطرة كثيرا ماتعرض الاحساس بالذات الى التقليل ، وتمحو الهوية الثقافية الأصلية للجماعات والشعوب ، بل ان الأمر قد وصل الى أن أصبحت الثقافة التراثية غير قادرة على مواجهة هذه السيطرة ، واذ صارت تبدو فى نظر نفسها تافهة وطرازا قديما جديرا بالأهمال .

والبديل لهذه الأفكار هو الاهتمام بالتراث الشعبى من منطلق ادراك أن التقدم لايتعارض مع التراث بأبعاده المختلفة ، وان التراث نفسه قابل للتطور ، وعرضه للتغير مع تغير رويتنا للحياة الحديثة .

أما على مستوى العالم العربى ، فقد أقامت بعض الدول العربية مهرجانات وموتمرات لمواصلة البحث والدعم فى سبيل الحفاظ على هوية التراث الشعبى . فكان مهرجان الجنادرية السنوى بالسعودية ، ورمفـاء فى المريد بالعراق ، وأصيلة بالمغرب ، وجرش فى الأردن ، وقرطاج بتونس ، والاسماعيلية بمصر الخ .

ان الحرص على دراسة التراث بوجه عام والفنون الشعبية بوجه خاص يكشف لنا جوانب الحياة الاجتماعية ، ويسهم فى استمرار الحضارة - لأنه حاض فى الواقع - أو أنه يعبر عنه .

فالتراث الشعبى ماهو الا نتاج فرد أو أفراد يتراكم مع الزمن لينتقل الى الجماعة ، فهو جماعى فى حصيلته ، وان بدا أقليميا أحيانا ، أو خاصا فى منطقة أو بلاد دون سواها .

ثم ان هذا التشابه ، أو التراكم الذى يورثى بفعل شيء مسن التوابع أو النزوح ، أو الأطلاع ، والاستمرارية فى كل حال ، الى تعاضل فى كثير من العادات ، والعقائد ، والحكايات والأغاني ، والأفكار الى جانب فنون الحرف التقليدية .

التراث الفنى الشعبى بالمملكة العربية السعودية :

ترجع الفنون الشعبية بملة عامة الى الأصول المحلية للشعوب وتعتبر عن طابعها القومى الأصيل مما يجعل لها أهمية انسانية كبيرة ، حيث تشكل طريقا لحضارة الانسان عبر العصور .. ومهما تعددت الفنون الشعبية وتنوعت مظاهرها ومجالاتها المختلفة ، فهي مصدر هام ومتنوع يشبع الهيام الفنانين ، كما أنها ترضى ذوق من يشاهدها بوعى وروية متفتحة ، كذلك فهي من المجالات الهامة التى يمكن الاعقاد عليها فى تربية النشء مسن الوجهة الفنية والجمالية (١).

(١) زوزو عمر عبد العزيز أمين : دراسة تحليلية لمختارات من الرسوم والتقاوير الحائطية الشعبية المعربية ، رسالة دكتوراه ، (غير منشورة) كلية التربية الفنية - جامعة حلوان . القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٤ .

ولقد ثبت أن دراسة فن أى شعب من الشعوب إنما تؤدى إلى تكوين فكرة واضحة تعرب عن مستواه الحضارى وما وصل اليه من خبرات وتجارب فى شتى جوانب حياته المادية والثقافية والروحية ، "ولذا برزت انسانية الفن مطابقة لخصائصه التى هيات آثاره ، كما أن عالمية الفن وانسانيته لم تغفل ظهور الأنماط المحلية المختلفة التى تشكل فى حشد ذاتها تأثيرا خاصا على الحركة العالمية للفنون الشعبية" (١).

تعتبر الحرف والصناعات الشعبية أحد الجوانب التطبيقية للمأثور الشعبى ، ذلك أنها مبنية على المعرفة العلمية الشعبية ، فالحرفى ليس مجرد آلة يقوم بربط أجزاء القطعة أو نحتها وتشكيلها أو نسجها آلياً ، بل هو شخص مبدع ، تشبع بالخبرة فى حرفته وأجادها ، ثم أصبح يعلمها عن طريق النقل والتدريب لغيره ممن يعملون معه . وهو يهتدى فى عمله بتصورات وخطط ، وله أدوات التى يستخدمها فى انجاز أعماله ، وفى بعض الأحيان قد لا تكون بعض هذه الأدوات أدوات بمعنى الكلمة ، فمثلا فى حالة بعض الأعمال التى تتطلب القياس يستخدم يده (الشبر) أو (الذراع) أو القدم (الخطوة) ... الخ .

ومن المعروف أن الفنون الشعبية بطبيعتها تعكس بطريقة مباشرة وبتلقائية أقرب الى الارتجال خواطر السواد الأعظم من الشعب ، وتستند الى التجربة لمواجهة مطالب الحياة .

والجمال فى التلقائية ، أو الارتجال فى مجال الفنون الشعبية بصفة عامة يشبه الى حد كبير جمال اللغة الدارجة أو اللهجات القبلية من حيث بساطتها وجمال تركيب عباراتها التى لاتخلو من المعانى المجازية أو الرمزية والتى تدل على مفاهيم خاصة .

David Talbot Rice : Islamic Art. Thames andHudson, (١)
London, 1963, p. 40.

وباستعراض جميع الأعمال التى نسميها فنونا شعبية تبرز فيها
صفة البيئة . وقد يوجد بينها تشابه كبير ، لكن ليس معنى هذا أنها
شكلا وموضوعا متشابهة تماما ، ولكن مع ذلك لانستطيع أن نفعل التشابه
الكبير فى الوحدات والايقاع والتجديد والأشكال وطريقة الأداء مما لـه
أكبر الأثر فى قيمة العمل الفنى (١) .

لقد حقق الفنان الشعبى نوعا من ادراك الحقيقة لقواعد الفن
فنشد الايقاع فى خطوطه ، والانسجام فى ألوانه ، والدقة فى أشكاله ، وقد
اكتشف هذه الصفات دون اللجوء الى المنظور أو الظل والنور ، وفى النهاية
حمل على عمل فنى حقق احدى الوظائف الأساسية للعمل الفنى ، وهى أن يجعل
شعورنا بالمتعة البصرية موضوعيا ، ولكن الفنان الشعبى عرف أن الوسيلة
التي استخدمها لتحقيق هذا الغرض (الايقاع ، الانسجام ، الدقة) تخدم أيضا
وظيفة رمزية معينة : ألا وهى التعبير عن النظام الأبدى وانسجام الكون .
غير أن هذه القيم الميتافيزيقية أفكار يستشفها المشاهد فى العمل
التشكيلى فهى ليست هدفا شعوريا للفنان فى أثناء عملية الخلق .

ومن المعروف أن الفنون الشعبية التشكيلية قوامها الخبرات
الانسانية المكتسبة وهى الوسيلة والأداة المقررة لتحسين مستوى الحياة
الذى ينفذ الى الأغوار البعيدة ، ودليل حى من أدلة التكامل والتعميق
الثقافى والحضارى .

وإذا انتقلنا الى الجانب الانتاجى لهذه الحرف والصناعات فإنها
كانت فى يوم من الأيام تحقق الاكتفاء الذاتى فى مجتمعاتها ، فأنتجت للفرد
كل ما يحتاجه من ملابس ومسكن وأدوات انتاج وغيرها . ومع تزايد تحسُّول

(١) سوسن عامر : الرسومات التعبيرية فى الفن الشعبى ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ١١ .

المجتمعات من مجتمعات تقليدية في كثير من أنحاء العالم الى مجتمعات مبهورة بمنتجات التكنولوجيا الحديثة وأساليب الحياة في المدينة — تراجعت المردود الاقتصادي للحرف والصناعات الشعبية في بعض هذه الدول الى المرحلة الثانية ، وفي بعضها تلاشى كلية . وقد أدركت الدول التي أصبحت فيها هذه الصناعات مهددة بالزوال أهمية الجانب الثقافي لهذه الصناعات باعتبارها جزءاً من تراث الشعب . وأنه لكي تتم المحافظة عليها فإن الأمر يتطلب استحداث طرق جديدة للاستخدام حتى ولو كانت الوظائف — أو الحاجات التي تسدها تختلف عما كانت عليه في السابق ، وهذا يعني استمرارية الحرف في واقع الأمر .

ودول أخرى تبنت إعادة الدور الاقتصادي لهذه الحرف ، حيث رأت في هذه الحرف والصناعات الشعبية امكانيات يمكن الاستفادة منها كعامل لتنشيط السياحة عن طريق إقامة الأسواق الشعبية التي تباع منتجات هذه الحرف ، وهذا الاتجاه يحقق الهدف الاقتصادي والثقافي في نفس الوقت .

والمملكة العربية السعودية كغيرها من بلاد العالم تشهد مجتمعاتها التقليدية تحولات هائلة وسريعة مما كان له أثر واضح في هذا الجانب الذي يتعلق بالحرف والصناعات ، ومن جراء ذلك اندثر الكثير منها وما تبقى أنحصر في نطاق ضيق .

وفي ظل الاهتمام المتوافر بالماثور الشعبي الذي بدأ منذ فترة في المملكة أخذت الحرف والصناعات الشعبية حظها من الاهتمام ، لكونها من أقدم الصناعات التي لازمت الانسان ، وظلت متوارثة منذ أقدم العصور واحتفظت بأسمائها وأشكالها واستخداماتها حتى اليوم ، بالرغم من التأثير السلبي على هذه الصناعات والذي جاء من ادخال الآلات في الانتاج فأصبح الاهتمام بالكم بدلاً من الكيف ، إضافة الى مجاراة المنتجات الوافدة المقلدة التي شوهت الانتاج الأميل اليدوي . وبالتالي فالمحافظة على هذه

الحرف ورعايتها تعتبر محافظة على هذه الهوية ووسيلة للدفاع عنها
تجاه الغزو الثقافى .

ان دراسة الفنون الشعبية ، يجب أن تكون فى المقام الأول. هدفا قوميا ، نتعرف من خلاله على التراث التلقائى الأصيل لشعب المملكة العربية السعودية ، بكل ما يحمله هذا التراث من اعتزاز بالتقاليد والعادات الاجتماعية ، وتمسكا بالقومية والهوية الوطنية ، وتأكيذا لها والكشف عن أمالتها .

وعن أهمية الفنون الشعبية يقول أحمد رشدى صالح :

(... فالفنون الشعبية لاتقل أهمية عن النصوص الفقهيّة أو الرسائل الفلسفية فى فهم مكونات الفكر والمجتمع والتراث العربى . باختصار هى كل تلك الممارسات المادية والروحية للجماعات الانسانية.)^(١)

ومن بين أهداف دراسة الفنون الشعبية ، هو المحافظة على مشتملاتها الفنية والفكرية ، وإبراز القدرات الانسانية ، حتى لاتتغنى " المنعة " على " الابداع " وتختفى ملكات الانسان الخلاقة خلف الكم الكبير من الانتاج الآلى .

ونحن حينما نستعرض التراث ذاته كوسيلة لفهم الفن نفسه فنحن نستلهم من بين ثنايا التراث الأشكال والمضامين التى عكست صور الفهم الانسانى لمظاهر الحياة المختلفة فى شتى المجالات . فقد سجل الانسان معارفه أولا بأول على واجهات الصخور والواح الطين فأصبح لدينا وثائق مكتوبة نتعرف على العديد من جوانب حياته الفكرية .

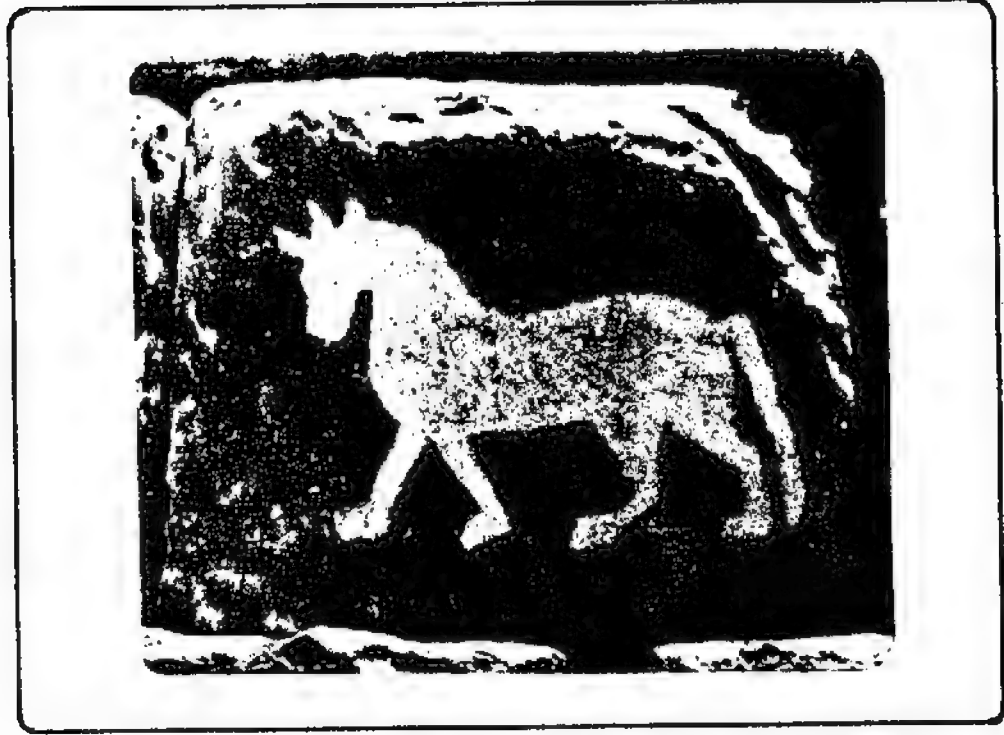
(١) أحمد رشدى صالح : الفنون الشعبية ، مجلة عالم الفكر ، المجلد السادس ، العدد (٤) ، الكويت ، مطبعة حكومة الكويت ،

ولقد قام الفنان الشعبى بالمملكة بترجمة أفكاره للواقع على مر العصور ، فكان يتخير الخامه ووسيلة التنفيذ من البيئه ، فنجده يرسم على الأحجار فى أول حياته ، لوجودها فى بيئته الغنية بها ، وبغيرها من المواد الأولية .

كانت النقوش الصخرية وسيلة تعبيرية للانسان البدائى تفيض بالحياة الممزوجة بالفطرية فى التعبير ، فرسم الأساطير الشعبية وموضوعات الصيد ... الخ ، والملاحظ على هذه الرسوم ، عدم مطابقتها لحرفية الطبيعة ، ففيها تحريف فى النسب فى جسم الانسان والحيوان ، وفى العناصر الطبيعية أيضا ، ولكنها لاتفقد قيمها الجمالية بل تزيد من صفات الجدة والطرافة منها شكل (٧) وشكل (٨) . وفى الكثير من مناطق المملكة تم العثور على العديد من النقوش الصخرية التى يرجع نقشها الى فترات زمنية حقيقه تنتمى الى حضارات مختلفه .

والكثير من هذه النقوش له صلة بالكتابات العربية فيما قبل الاسلام ولعل تاريخها يعود الى ١٠٠٠ سنة ق.م ، غير أن أدلة مرور الزمن على بعضها الآخر توحى بأنها أقدم عهدا وهى أيضا أكثر اتقاناً فى طرازتها وأشكالها (١) .

(١) متحف الآثار والتراث الشعبى ، دليل الزائر ، ادارة الآثار والمتاحف ، وزارة المعارف ، الرياض ، ص ١١ .



شكل (٧)

رسم متقن لجواد ، نحت على حجر من جدار أحد المباني الرئيسية في موقع
الاخدود بنجران الذي يعود تاريخه الى القرن الثاني قبل الميلاد .
(فيه الحس الطبيعي التي كانت تتمثل في الفن الاغريقي في تلك الفترة)

نقلا عن :
مقدمة عن آثار المملكة العربية السعودية ، اصدار ادارة الآثار
والمتاحف — وزارة المعارف — الرياض ، ص ١٢٦ .

نقش سبئي
مغير على
لوحة من
البرونز من
القرن الثاني
الميلادي



عمود عليه نقش
لحيائي من موقع
ديدان شمال
المدينة المنورة
يعود تاريخه
الى أواسط
الألف الأول ق.م



شكل (٨)

كان اختراع الكتابة خطوة هامة حققها الانسان وفتحت آفاقا جديدة في سبيل
الاتصال . ويعود الفضل في تحقيق هذا الانجاز العظيم في التاريخ البشري ،
اولا الى شعوب سومر ثم الى قدماء المصريين . وعلى ذلك يمكن القول
ان اقوام الجزيرة العربية التي اقامت المراكز والمدن التجارية على ساحل
الخليج العربي في الألف الثالث ق .م ، كانت على علم بالكتابة منذ بدء
عهدنا تقريبا وخلال تطورها من الشكل القائم على العمود الى الشكل المقطعي ،
ومن ثم في حوالى سنة ١٠٠٠ ق .م ، الى أشكالها القائمة على الابدائية .
وقد أنشأ سكان جنوب الجزيرة العربية حوالى سنة ١٠٠٠ ق .م نمطا من الكتابة
الابدائية للغتهم له صلة باللغات السامية التي كانت سائدة في بلاد المشرق .
وقد أفقت هذه الكتابة الى انتشار الكتابات في مختلف ربوع المملكة
العربية السعودية ، وكانت تستعمل على نطاق واسع من حوالى سنة ٨٠٠ ق .م ،
حتى ظهور الاسلام حينما حل محلها الشكل القديم للغة العربية الحديثة التي
انحدرت من الآرامية عن طريق الانباط .

نقلا عن :

متحف الآثار والتراث الشعبى - قاعة (٧) تطور الكتابة والكتابات العربية .

ولعل هناك تشابها كبيرا فى مدلولات بعض النقوش المعخرية فسيـ
شبه الجزيرة العربية وبعضا من الحضارات المجاورة لها ، ويرجع ذلك الى
وقوع شبه الجزيرة العربية بين حضارتين من أعظم الحضارات الانسانية وهما
حضارة وادى النيل غرب الجزيرة العربية ، وحضارة بلاد ما بين النهرين
شمال الجزيرة العربية . فقد كان الاتصال يتم بواسطة الطريق البرى عبر
الهلال الخصيب أو الطريق البرى المباشر عبر شمال الجزيرة العربية . فان
الأقوام التى انتقلت نحو الشمال الغربى للجزيرة العربية ومنطقة سيناء فى
تلك الفترة ، وهم الذين تكون منهم العنصر السامى فى اللغة المصرية
الفرعونية ، قد يكونون أيضا حلقة الوصل بين الحضارتين (١) . شكل (٩)
، شكل (١٠) .

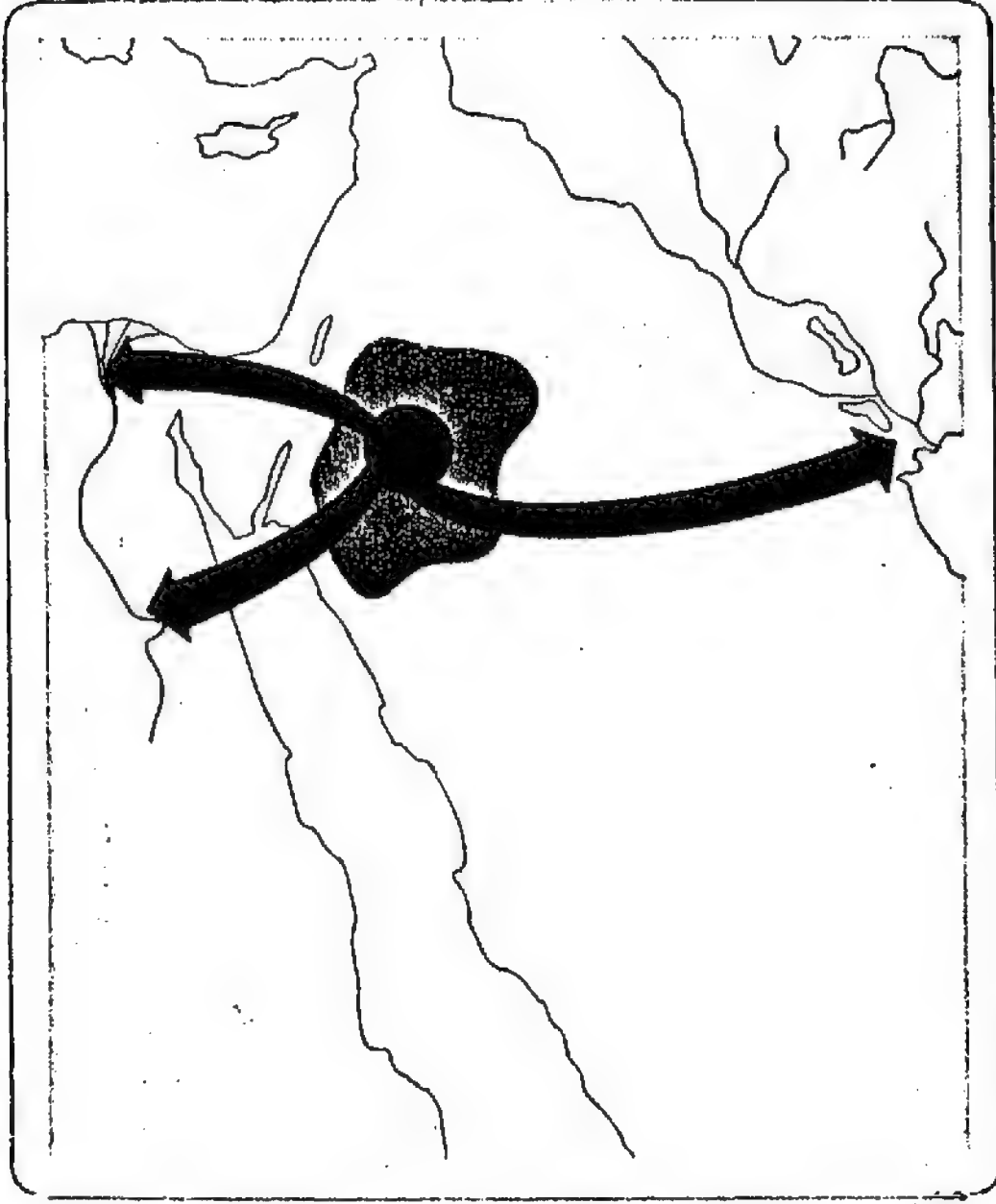
ان التأثر الحضارى بين الشعوب ضرورة ذاتية تفرضها وسائل الاتصال
ونواحى التقدم الأخرى ، فأى حضارة أغلقت على نفسها ولم يكن لها احتكاك
تأثر وتأثير لم تكن معروفة بل جهلها التاريخ . لذا فان حضارات شبه
الجزيرة العربية برزت أثر التفاعل الضرورى مع الحضارات الأخرى بسلبياتها
وايجابياتها .

ولما بدأت الديانات أخذت الفنون الشعبية طابعا خاصا ، وقد دلت
بعض النقوش والرسومات المعخرية منها والجدارية والتى وجدت فى بعض مناطق
شبه الجزيرة العربية على دقة الفن الشعبى ، وكانت تمثل هذه الرسومات
أحد الشخصيات البارزة ، شكل (١١) ، الى جانب بعض التماثيل المعنوعة من
الفخار ، أو من الحجر الرملى ... شكل (١٢) ، (١٣) ، (١٤) .

ثم جاء الاسلام وانتقلت الحضارة الاسلامية سريعا الى جميع بلاد
العالم وانتشر العرب فى كل مكان ، وظهرت اتجاهات جديدة فى الفنـ

(١) دليل متحف الآثار والتراث الشعبى ، مرجع سابق ، ص ١٨ .

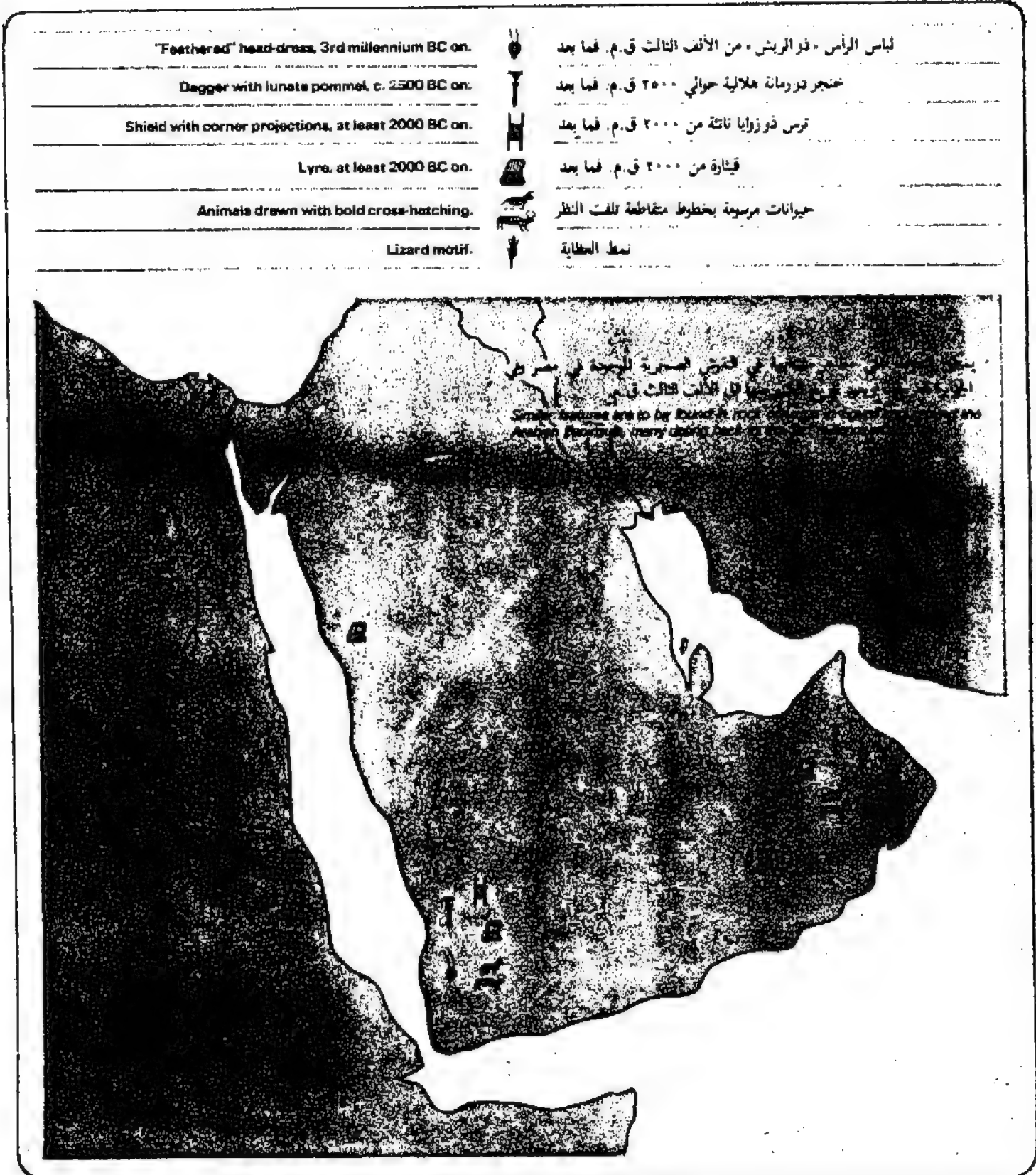
الشعبية تدل على الآثار التي مازالت موجودة في المتاحف العالمية ،
والعربية خاصة في الرياض أو القاهرة أو دمشق ... الخ . من نقوش
وكتابات عربية الى أوان فخارية عليه نقوش دقيقة بديعة ترمز الى الطبيعة
في أشجارها وطيورها وحيواناتها .



شكل (٩) (١)

خريطة لشبه الجزيرة العربية توضح وقوعها بين
حضارتين من أعظم الحضارات الانسانية وهما
حضارة بلاد ما بين النهرين وحضارات وادي النيل
وأنها همزة الوصل بين هاتين الحضارتين عبر
شمال الجزيرة العربية .

(١) متحف الآثار الشعبي (دليل الزائر) ، ادارة الآثار والمتاحف بوزارة
المعارف ، الرياض .



شكل (١٠) (١)

خريطة لشبه الجزيرة العربية توضح فيها مدى تأثير حضارة وادي النيل على شبه الجزيرة العربية من خلال المظاهر المتشابهة في النقوش الصخرية الموجودة في مصر والتي وجدت ميثلاتها في شبه الجزيرة العربية •



شكل (١١١) (١)
لوحة ملونة على طبقة
من الجص تمثل أحسد
الشخصيات البارزة

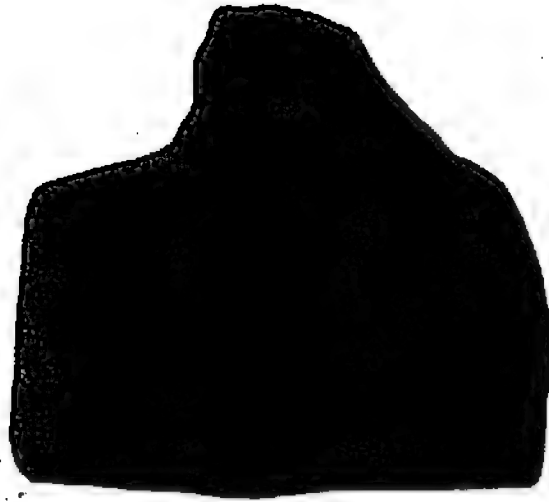


شكل (١١٢) (٢)
جزء من تمثال من الحجر
الرملي من ديدان بالمملكة
العربية السعودية
"يحتمل أن يكون مصرياً أو مقتبساً"

(١) عبد الرحمن الطيب الانصاري : قرية " الفا ومورة للحضارة العربية قبل الاسلام
في المملكة العربية السعودية - جامعة الرياض ،

١٩٨٢ ، ص ٨٢ •

(٢) متحف الآثار والتراث الشعبي : (دليل الزائر) ، مرجع سابق ص ١٤ •



شكل (١٣)

صدر تمثال من الحجر الجيري للملك معاوية
بن ربيعة ملك قحطان وهو أكبر من الجسم
الطبيعي (١).



شكل (١٤)

عبارة عن تمثال فخاري لشخصية دينية • يوجد
على الجسم من الامام والخلف ، نقش ضئيل البـروز
المسند العربي الجنوبي (٢)

(١)، (٢) عبد الرحمن الانصاري : مرجع سابق ، ص ٩١ •

وبظهور الاسلام ارتبطت مفاهيم الفن الشعبى ارتباطا وثيقا —
كاملا بمفاهيم الاسلام وأغراضه . . . ، فى ظله امتزجت الدنيا بالدين ،
واتعلت الشريعة بالحكمة ولم ينقسم قلب عن فكر ، ولا روح عن مادة ،
ولا دين عن دولة ، ولا أدب عن علم . ومن أهم خصائصه أيضا أنه تراث
التوازن بين المثالية والواقعية ، بين الروحية والمادية ، بين الفردية
والجماعية ، متنوع فهو تراث دينى ودنىوى ، وهو مرن قادر على مواجهة
التطور ، وفيه من الثراء والخصوبة الداخلية ما يجعله صالحا وللنماء
والتجدد الذاتى جامعا بين الثبات على الأصول والغايات ، والمرونة فى
الفروع والوسائل .

لقد حاول الرسول (صلى الله عليه وسلم) تغيير المفهوم
الخاطئ لدى العرب عن الحرف والمصناعات سواء بالتوجيه الكريم من الرسول
(صلى الله عليه وسلم) ، أو بتطبيقه لبعض الأمور التى تخالف هذا المفهوم
عند العرب حتى يرى أصحابه ، وبالتالي يقتدون به وينقلون ذلك الى الناس
فقد كان الناس لا يستجيبون لمانع اذا دعاهم الى طعام ولكن الرسول
(صلى الله عليه وسلم) كان يخالف ذلك ، فحينما دعاه (خياط) فى المدينة
الى طعام استجاب الرسول لدعوته وأصطحب معه أنس بن مالك رضى الله
عنه (١) . ومن منطلق سلوك الرسول فى تغيير مفاهيم الناس الخاطئة فإن
الرسول (صلى الله عليه وسلم) دفع ابنه ابراهيم الى زوجة (أبى سيف)
وهو قين حداد فى المدينة لكى ترضعه ، فكان الرسول يأتى الى منزل
أبى سيف الحداد وهو ينفخ من كبره وقد امتلأ البيت بالدخان (٢) .

(١) أبو عبد الله محمد بن اسماعيل ابراهيم البخارى : صحيح البخارى، ج ٣/١٣

المكتبة الاسلامية ، استنبول تركيا ، ١٩٧٩ م .

(٢) أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد ابن عبد البر : الاستيعاب فى أسماء
الاصحاب (حاشية على الاصابة) ، ج ٤/٩٨ ، الطبعة الأولى ،

القاهرة ، ١٣٢٨ .

وقد وضعت معظم كتب الحديث أبوابا عن الكسب والعمل باليد، فقد وضع البخارى فى كتابه الصحيح بابا سماه (كسب الرجل من عمل يده) (١).

كما وضع الدرامى فى سننه بابا سماه (باب فى الكسب وعمل الرجل بيده) (٢)، وفى سنن ابن ماجه (باب فى الحث على المكاسب)، و (باب فى الصناعات) (٣).

وقد ورد عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) أنه قال : (ما كسب الرجل كسبا أطيب من عمل يده) (٤). ويكاد العلماء المسلمون يجمعون على أن القيام بالصناعات فرض كفاية على المسلمين كما أنهم جعلوا لولى الأمر الزام أرباب الصناعات القيام بأعمالهم (٥).

فى ظل هذا الدين المجيد نشأ فن جديد يمتاز من بين جميع الفنون بتنوع مصادره تنوعا كبيرا ، وباتساع أفق الاقتباس والاشتقاق فيه اتساعا شاسعا ، كما يمتاز فى الوقت نفسه بوحدة تعبيراته الفنية ، وحدة قويصة ، منشؤها أن المسلمين ، عربا كانوا أو عجم ، كانت لهم قدرة فائقة على تحويل العناصر المشتقة وتشكيلها بأشكال جديدة لم تكن معروفة أو متبعة من قبل ، وأنهم أدخلوا من الخصاص الفنية وابتكروا من الأساليب ، ما يطبع أعمالهم بطابع خاص يعبر عن وحدة الخيال الفنى ووحدة التفكير والتصوير والالهام (٦).

(١) محمد بن يوسف الصالحى الشامى : سبل الهدى والرشاد ، ج٤ ، تحقيق ابراهيم الترنزى وعبد الكريم العرباوى ، المجلس

الاعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ١٩٧٩م .

(٢) سنن الدرامى ، ج ٢ ، مطبعة الاعتدال ، دمشق ، ١٣٤٩ ، ص ٣٠ .

(٣) ابن ماجه : سنن ابن ماجه ، ج ٢ ، المطبعة العالمية ، القاهرة ، ١٤٨٨ ، ص ٢٤٥ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٧٣ .

(٥) ابن القيم : الطرق الحكيمة فى السياسة الشرعية ، دار الكتب العلمية ،

بيروت ، ص ٢٤٧ .

(٦) أحمد فكري : الفنون الاسلامية ، محيط الفنون (الفنون التشكيلية) ،

م ١ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٧٥ .

فانطلق الفنان الشعبي على سجيته يبدع ويبتكر وفق منظـور دينه وعقيدته ، فاستطاع الخزاف الشعبي أن يتوصل الى الطلاء الذهبى والفضى ، وهو ما يعرف بـ (البريق المعدنى) .

ولقد كان للتأثير الدينى دور فى ذلك ، حيث ورد عن النبى - صلى الله عليه وسلم - قوله (١) . لاتشربوا فى آنية من الذهب والفضة ، ولا تأكلوا من صحافها فانها لهم فى الدنيا ، ولنا فى الآخرة .

... لذلك حاول الفنان المسلم فى صناعة الأوانى الخزفية أولا محاكاة تلك الخزاف المنقوشة على الأوانى المعدنية ، وتنفيذها على الأوانى الخزفية ، ونجح فى ذلك الى حد بعيد ، ثم كانت الخطوة الثانية وهى محاولة اعطاء درجة اللون والبريق الخاص بالذهب والفضة لهذه الأوانى الخزفية ، وبالفعل توصل الفنان المسلم الى غايته ، ونجح فى ذلك نجاحا عظيما رائعا بعمل الخزف ذى البريق المعدنى (٢) .

وقد انتشر هذا النوع من الخزف فى أقاليم ومدن كثيرة فى مصر والشام وفارس وشمال أفريقيا والمغرب والأندلس (٣) .

-
- (١) البخارى : كتاب الاشربة ، مطبعة بولاق ، ١٣١٤ .
(٢) محمد عامر الجوهري : علاج وميانة بعض القطع الفخارية الأثرية من حفائر كلية الآثار جامعة القاهرة ومتحف الآثار جامعة الرياض ، رسالة ماجستير كلية الآثار - غيسر منشورة - جامعة القاهرة ١٩٨٢ ، ص ١٦ .
(٣) زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين ، دار الراشد العربى ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٠٠ - ١٠٨ .

وبلاحظ أن هذه المنتجات الخزفية ذات البريق المعدنى يتتسم انتاجها لطبقة من المتقدين من الناس الذين يعيشون فى رفاهية العظماء (علية القوم) ورجال الحكم ، فالفنان الشعبى عندما يخلو مع نفسه نجده يسترسل فى ابداعاته وابتكاراته التشكيلية بعيدا عن الأشكال الفخارية والخزفية التقليدية ، وبالتالى فهو يهتم بالكيف لا بالكم - ويكون الانتاج فيه محدد الكم ، وتراعى كل الأصول الفنية والصناعية فى اخراجه ، وبهذا يرتفع التقدير المادى لهذا الانتاج وتنتفى عنه الصفة الشعبية ، أما ما عدا ذلك من الأنواع الفخارية والخزفية فيمكن اعتباره من الانتاج الشعبى لكثرة تداولها بين أيدي العامة ، بالرغم من أن الصانع أو الحرفى لهذه المنتجات واستخدامه لكافة التقنيات والأساليب التشكيلية هو شخص واحد ، وهو ما يعرف بالفنان الشعبى ، فالمعروف السائد الآن هو أنه مادام العمل غير رخيص الثمن فهو غير شعبى . وهنا يتساءل الباحث : هل معنى الشعبية استخدام الخامات المحلية ، والاعتماد على الأشكال البيئية مع اخراج الانتاج مطبوعا بصورة تمتد الى صميم الحياة البيئية سواء من حيث وظيفة الشكل المستخدم أو من حيث استخدامه لبعض من المفردات الزخرفية الموجودة فى البيئة ، أو تلك المفردات الزخرفية التى تحمل صفة القومية العربية مثل الكتابات العربية - بصرف النظر عن تكلفتها ؟ أم أن معناه أن يكون الانتاج رخيص الثمن وفى متناول العامة كما تقدم ؟

لارنب أن الشعبية مقصود بها الخامات والمواد المحلية والأشكال المحلية والتى تحمل صفة البيئة وتمت الى الطابع المحلى مع الاقتصاد فى نفقات الانتاج .

واذا ما قصد النوع الشعبى نجاح الانتاج فيه ، فإن ذلك يتطلب شجاعة وثقافة وعلماء ودراية ، كما يتطلب خبرة ومقدرة ، لا تقل فى مستواها عما يلزم للنوع الأول غير الشعبى . فكلاهما يتطلب عقلا فنيا ويتطلب تذوقا بل ان النوع الشعبى يتطلب جهدا مضاعفا من كل هذا لأنه يخص عامة الشعب ،

وله صفة الانتشار على مدى أوسع من غيره ، وعنه يرتقى ذوق الشعب عامة وينمو الوعي الفنى وتسمو قوى الإدراك لما يجب أن تكون عليه الحياة . وهنا نتبين أن الفن الشعبى يتطلب الخبرات المتكاملة لينشأ نشأة سليمة وليؤدى أغراضه فى الحياة ولتتوفر فيه صفات النفس الجمال .

"والبريق المعدنى (أو الغضار المذهب) ، عبارة عن أصباغ لامعة مكتشفة عن تراكيب مكونة من أكاسيد الكبريت والفضة والنحاس الأحمر وبرادة الحديد المذابة فى الخل أو حامض آخر وتضاف هذه الألوان الى الأوانى القعديرية البيضاء بعد خروجها من الفرن ، ومن ثم يتم ادخالها فى الفرن مرة أخرى تحت درجة حرارة منخفضة . وتصبح النتيجة وجوود أوان عليها طبقة رقيقة وناعمة لها بريق معدنى" (١)

وقد تناول سعيد العدر (٢) بعض التقنيات الخاصة بالبريق المعدنى

بعدة طرق منها :

الطريقة الأولى : بواسطة الطلاء الزجاجى .

تطلى القطعة بمزيج معتم أبيض (قعديرى) ، ثم تسوى فى درجة

حرارة ١٠٠٠ درجة مئوية .

(١) سعد بن عبد العزيز الرائد : الربذة (صورة للحضارة الإسلامية المبكرة فى المملكة العربية السعودية) ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، ١٩٨٩ ، ص ١٠٥ .

(٢) سعيد العدر : مدينة الفخار ، دار المعارف ، القاهرة ،

١٩٦٠ ، ص ٧٧ .

ولكنها كانت تزخرف قبل تسويتها بأكسيد النحاس الخالص تارة ، وبالنحاس ممزوجا بأكسيد المنجنيز تارة أخرى ، وكانت القطع توضع بالفرن لمرّة ثالثة حتى درجة ٦٠٠ درجة مئوية ، ثم تختزل الزخارف عن طريق تعريض القطع للغاز لمدة ١٥ دقيقة وذلك بالاستعانة بماسورة ذات ثقب عديـدة كانت توضع بمندوق الفرن على أرضيته قبل رص القطع به .

وفي طريقة أخرى انتهجها سعيد المدر^(١) بأن أعد مزيجا من الطبقة السائلة التي تحتوى على ٨ ٪ من أكسيد النحاس ورسمت بها فوق الألوان الرطبة ، ثم سويت القطعة فأصبحت فخارا وظلاها بطلاء شفاف كانت تسويتـه على درجة ١٠٠٠ درجة مئوية وبالتالي أعاد وضع القطعة بفرن الاختزال على ٧٠٠ درجة مئوية بالاعتماد على الماسورة ذات الثقوب بوضعها داخل صندوق الفرن وأدت تلك الطريقة الى زخارف بارزة ذات ألوان معدنية حمراء .

وتتعدد التجارب وتختلف من خراف الى خراف آخر ، ولكن محصلة هذه التجارب فى النهاية هو الحصول على تنويعات من الألوان المعدنية (البريق المعدنى Metallic Luster) فأستخدمت أكاسيد الفضة والبرموت وكذا النحاس بنسب مختلفة عديدة .

" فأكسيد الفضة يعطى لونا معدنيا مائلا الى الخضرة ، اذا ما أضيف اليه القليل من أكسيد الكروم ، وأما أكسيد البرموت فكان استعماله للحصول على ظلال لونية مختلفة بنفسجية وحمراء ومائلة الى الزرقة وغير ذلك " (٢) .

(١) سعيد المدر ، مرجع سابق ، ص ٧٩ - ٨٠ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٨٠ .

وقد تم العثور على كسرات فخارية من الخزف ذي البريق المعدنى فى موقع الربذة (*) تمثل أجزاء من أطباق ومخون وأكواب ومزهريات وزبادى ، شكل (١٥) . ومن الدراسة الأولية (١) للقطع الخزفية المذهبة لوحظ أن بعضها عليه رسوم وأشكال من ألوان متعددة هى : البنى والأحمر الأرجوانى والأصفر والأخضر الزيتونى ، وهناك قطع تظهر عليها رسوم ذات لون واحد عبارة عن أنصاف دوائر وإطارات كونتورية (متوازية متموجة) ودوائر تربط بينها خطوط وكذلك أشكال لأوراق وتفريعات نباتية . أما الأشكال الأدمية والحيوانية فلم تلاحظ على أى من القطع ، ولعل ذلك يعود لعدم العثور على ألوان خزفية متكاملة الأحجام . أما الفراغات فـ رست بأشرطة Chevron patterns ونقاط وفواصل Dots and Dashes

ولم يعثر فى هذا الموقع حتى الآن على فرن أو بقايا فرن خاص بالفخار أو الخزف ، كما لم تعمل تحاليل على خامات الطين وان وجدت فى هذه المنطقة ، ومن ثم مضاهاتها ببعض من كسرات الفخار أو الخزف ذات البريق المعدنى وذلك بعد تحليلها أيضا مثلما عمل فى الموقع الأثرى "قرية" الطاو . وبالتالي يعتقد الباحث أن هذه الكسرات للأشكال الخزفية ربما لم يصنعها فنان الربذة (المحلى) . ويعزو الباحث ذلك أن هذه المنطقة تقع على ممر قوافل الحجاج بالإضافة الى القوافل التجارية والتي يربط هذا الممر شمال شرق الجزيرة العربية بغربها وبجنوبها مرورا بمكة

(*) تقع منطقة الربذة جنوب شرق المدينة المنورة على بعد مسافة تزيد على مائتى كيلو متر منها . وهى من المناطق الهامة والتي تشرف على الطريق الواصل بين درب زبيدة المتصل بالكوفة (بالعراق) ، وبين مكة المكرمة كممر هام يسلكه الحجاج والقادمون من الشام بمختلف تجاراتهم الى مكة .

(١) سعد بن عبد العزيز الراشد : الربذة (صورة للحضارة الإسلامية المبكرة فى المملكة العربية السعودية) ، مرجع

المكرمة ، وفي ذلك يقول سعد بن عبد العزيز الراشد^(١) بأن الخزف المذهب في الربذة يشابه الى حد كبير خزف العراق وخامة الخزف الذي اكتشف في حفائر سامراء .



شكل (١٥)

عبارة عن كسرات خزفية ذو البريق المعدني تم العثور عليها في منطقة الربذة.^(٢)

(١) المصدر نفسه ، ص ١٠٦ .

(٢) سعد بن عبد العزيز الراشد : مرجع سابق ، ص ١٠٧ .

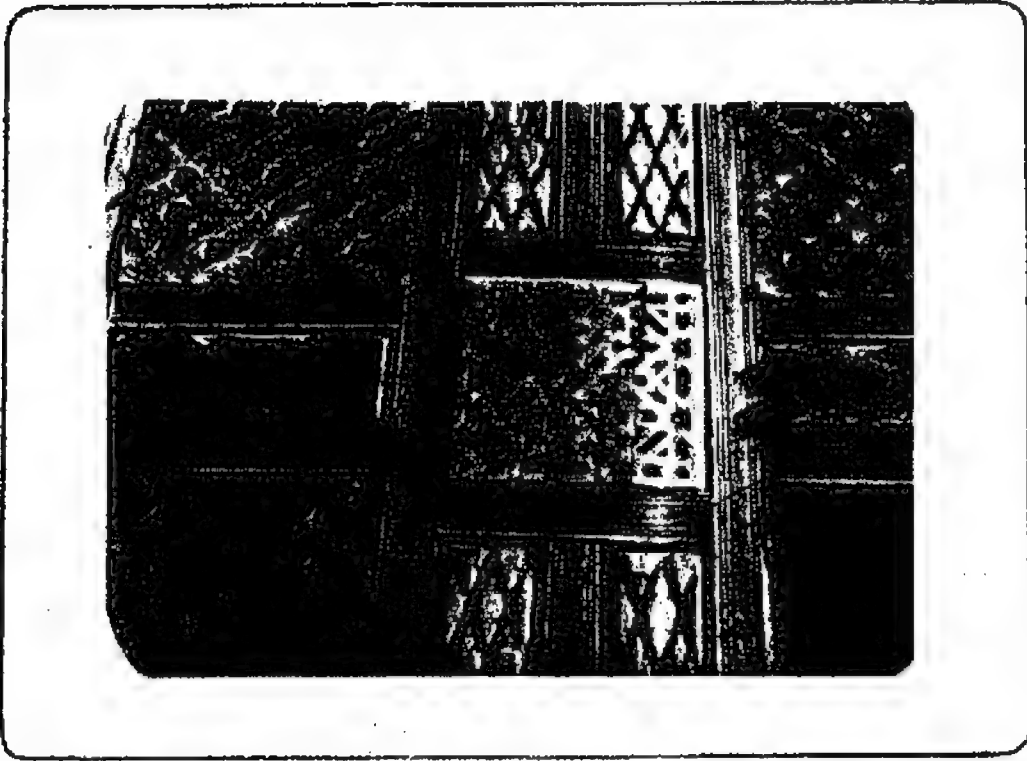
شكل (١٦)

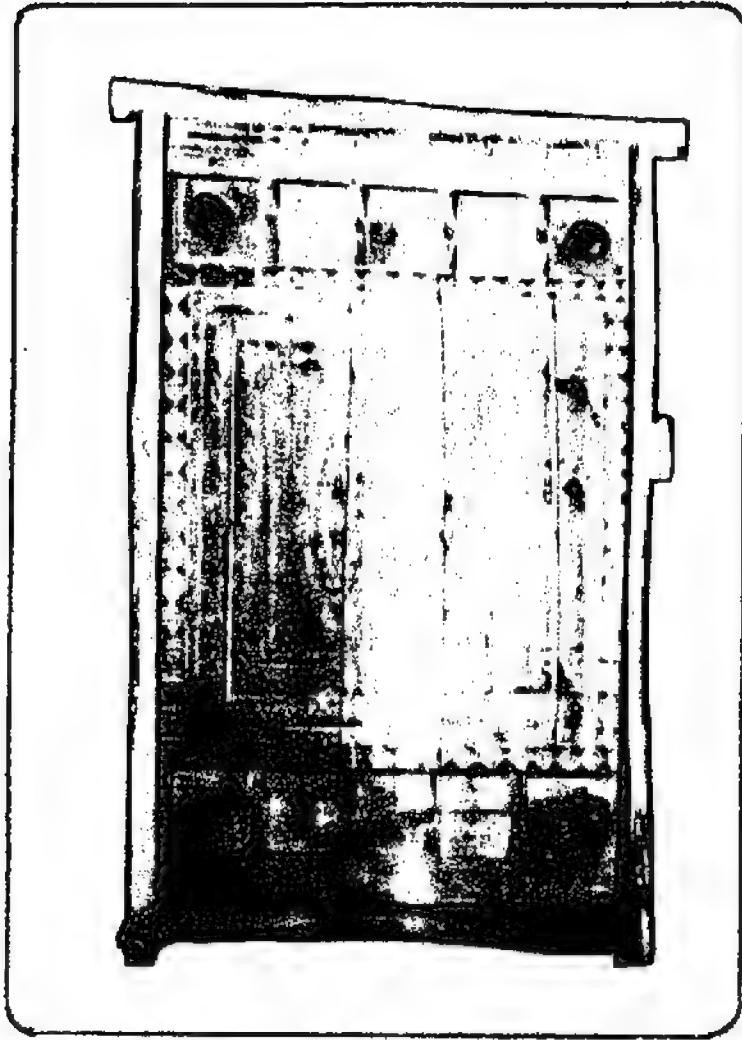
مشربيات ورواشين
منفذة من الخشب
على مجموعة من
المنازل بالمدينة
المنورة ويلاحظ أثر
المكيفات الكهربائية
على الوضع الجمالي
بالشكل العام
للرواشين .



شكل (١٧)

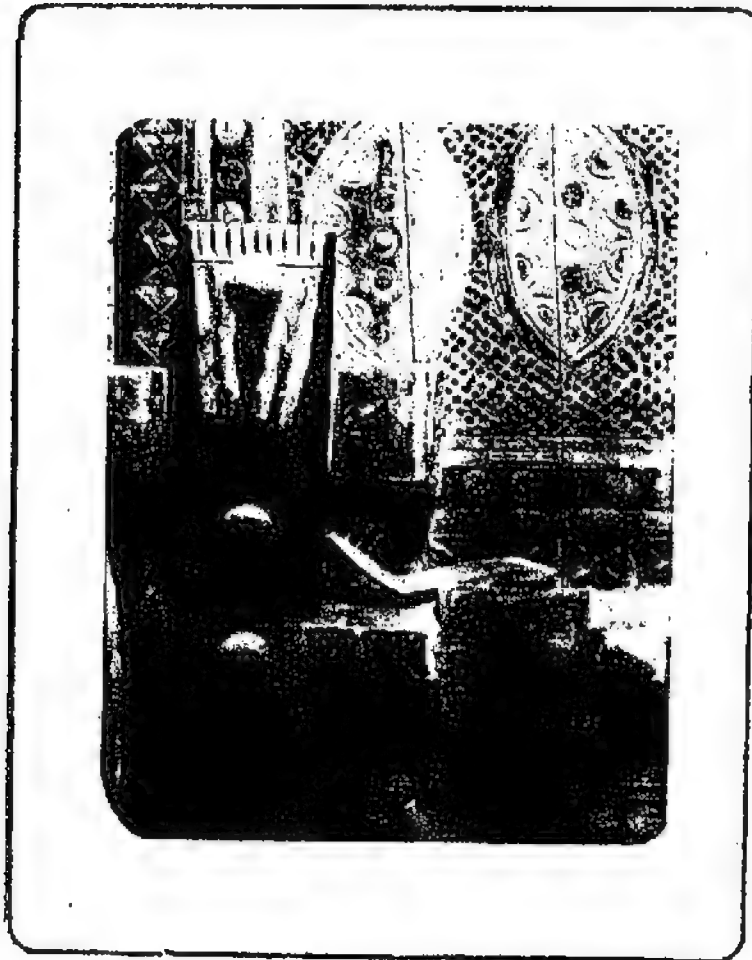
مقطع تفصيلي للوحدات
الهندسية المتنوعة
لجزء من المشربيات
ويظهر هنا قدرة
الفنان الشعبي على
التلاعب بالمفردات
الزخرفية بتنوعاتها
في وحدة واحدة
جمالية .





شكل (١٨) (١)

مشغولة خشبية تمثل
هيئة الشبابيك المنزلية
والمنتشرة في المنطقة
الشرقية بالمملكة .

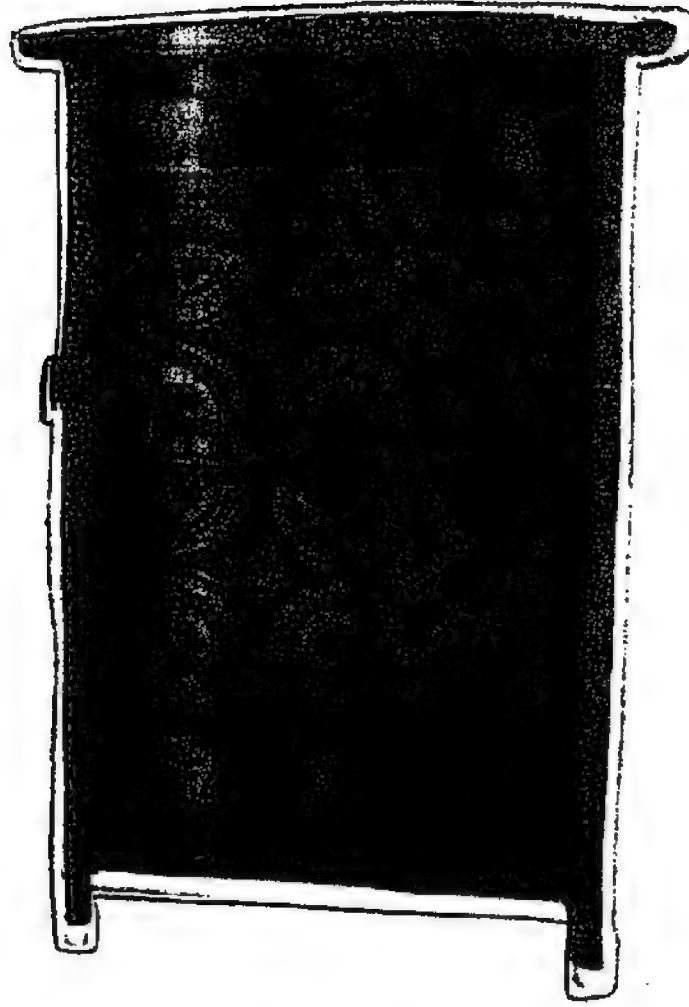


شكل (١٩) (٢)

جزء من باب خشبي
مزخرف - لقصر ابن رشيد -
يمثل طراز الصنعة
التقليدية

John Topham and Others : Traditional Crafts of Saudi Arabia, 128 Kensington Church St. London, 1982, P.163.

(٢) عبد الله حسن معري : مقدمة عن آثار المملكة العربية السعودية ، الإدارة العامة للآثار والمتاحف ، الرياض ، ص ٧٤ .



شكل (٢٠) (١)

باب خشبي يمثل احد المصنوعات الخشبية بعنبرية
بمنطقة القميم . ويلاحظ أن الفنان الشعبي أستطاع
أن يوظف ألوان الدهان بوحدات زخرفية طابعها
الهيئة الهندسية مستغلا الفراغ الداخلى للباب فى
ترديد بعض من هذه الوحدات بشكل متقن ومنظم .

وبقليل من التأمل فى صنع المشربيات فى محاولة للوصول إلى
الفكر الفنى والفلسفى تجاه هذه الصناعة أو الحرفة التقليدية ، نجد
من أهم أهدافها (شغل فراغ بعض العناصر المعمارية كالنوافذ والأبواب)
وأيضا فى حجب مساحات فراغية داخل الوحدات أو فى تقسيم المساحات
الكلىة إلى أجزاء ، وفى ذلك محاولة إيجاد حلول لمشكلة الفراغ الحاصل
بين إطار الشبابيك والأبواب فضلا عن تحقيق نظرية الانفتاح للخارج
دون الاخلال بالحجاب الذى فرضته عاداتنا الشرقية . وبذلك أشترك العاملان
الدينى والمساخى فى الإيحاء بابتكار أسلوب فنى تمتاز به العمارة
الإسلامية .

والمشربية هى أصلا المشرفية (الشرفة) أى الطاقة الخارجية
فى البيت القديم التى تشرف على الطريق . وكانت قاعدتها تستخدم فى وضع
الشراب (القلل) عليها التبريد ما بها من ماء . شكل (٢١) وكانت تلك
الطاقات تمنع من الأخشاب المخروطة . وحرفت كلمة المشرفية إلى مشربية
نسبة إلى شرب الماء من تلك القلل . وإلى استعمال الإنسان الدائم
للمشربيات بوضع الشراب فيها فى محاولة منه لتبريد الماء (١) .

(١) عبد المنعم الهجان : جماليات الستر الخشبية فى مصر وأثرها فى التربية الفنية ، بحث منشور ، التربية الفنية والتراث
الإقليمى ، ج٢ ، كلية التربية الفنية ، جامعة
طوان ، ١٩٨٨ ، ص ٧٠٥ .



شكل (٢١)

يوضح فتحات الشراب على المشربية

ويرى الباحث من خلال هذه العلاقة بين المشربية كصناعة حرفية تعتمد على خامة الخشب ، ووضع الشراب عليها كحرفة تقليدية تعتمد على خامة العسل ، أن هناك نوعا من الوحدة والتكامل بين الفنون ، فجميع الخامات المستخدمة في الحرف التقليدية مصدرها الطبيعية وهو عنصر آخر من عناصر الوحدة والتكامل .

وثمة مادة أخرى مشتركة بين مواد جميع الأعمال الفنية ، تلك هي المكان والزمان ، أو بالأحرى المبغلة المكانية - الزمانية التي تتوافر في مادة كل نتاج فني وليس المكان والزمان في الفنون بمثابة أوعية فارغة أو علاقات شكلية ، كما تصورهما أحيانا بعض المدارس الفلسفية ، بل هما حقيقة جوهرية أو هما خاصتان (١) . تميزان كل نوع من أنواع المواد المستخدمة في التعبير الفني والفهم (أو الإدراك) الجمالي .

والحق أن المكان والزمان من حيث هما موضوعان للخبرة ، لا يتصفان بطابع كينفي فحسب ، بل هما يملكان أيضا تنويعا لا نهاية له في الكيفيات ، إذن هناك خصائص مشتركة بين مادة الفنون ، لأن هناك شروطا عامة بدونها تصبح الخبرة غير ممكنة . والشرط الأساسي إنما هو قيام علاقة شعور بها بين الفعل والانفعال ، أو بين النشاط الفاعل والنشاط القابل ، أثناء تفاعل الكائن الحي مع البيئة .

وإذا نظرنا بعمق في التراث الشعبي السعودي لوجدنا أن للبيئة أثرا كبيرا على نفسية الفنان الشعبي فهو يقدم لنا العادات والتقاليد في مجتمعه من خلال صور ورموز في أشكال وتشكيلات متنوعة ومتعددة . هذه

(١) جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم (المادة المشتركة بين الفنون) دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٢٤٨ .

التشكيلات المختلفة مرتبطة بثقافة فنية للمانع تعينه على اخراج الشكل من حيز الخيال الى حيز الواقع ، كما تعين المتذوق والمشاهد على تقبل هذه الأشكال ، والاستفادة من بعضها فى حياته العامة . فالثقافة عملية ايجابية تسير تطوير الانسان ولا تنفصل عن تراثه .

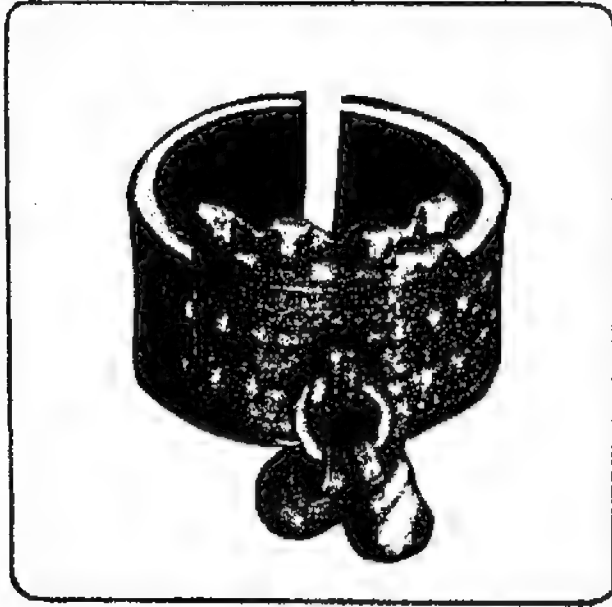
ولما كان التاريخ يبرز لنا النواحي الفنية الهامة فى السعودية وبخاصة الفنون الشعبية فواجبنا أن نتعرف على هذا التاريخ وأن نبث عن أصول الفن فى طبياته ، وأن نتجول بفكرنا على أرض المملكة العربية السعودية فى محاولة للوصول الى الفكر الفلسفى وراء كل فن شعبى .

ويميل الباحث الى أن سكان المملكة الأوائل قد عرفوا أنواعاً من الفنون والصناعات الحرفية اليدوية من السجاد والخيام ولوازم السدواب والمشغولات الخشبية والحديدية والأواني الفخارية ، وصناعة السيوف وأغلفتها ... الخ ، وما جلبوه معهم من الرحلات التجارية من المشغولات الذهبية والفضية مما كان له الأثر الكبير فى إثراء المحلة الفنية والتشكيلية .

ان جميع المشغولات البيئية ذات قيمة ترتبط بطلقة متملة ، تنبع من الحرفى الشعبى وهى وليدة تفاعله مع البيئة ، حيث تسجل فى المشغولات البيئية ، وتنقل من خلالهما .

والانسان يتفاعل بدوره مع هذه المشغولات البيئية ، فتؤثر فيه كما يتأثر بها ، وانتشار القيمة الفعلية الى جانب القيمة الجمالية بين الناس ، هو فى ذاته تقريب للناس بعضهم من بعض بفضل هذه القيم الرفيعة ، وهو ما لمس الباحث فى أثناء زيارته لبعض المتاحف العامة والخاصة - فى المملكة العربية السعودية - التى تعنى بالتراث البيئى ، بالإضافة الى مهرجان الجنادرية ، الذى يزخر بالمشغولات والحرف اليدوية من جميع مناطق المملكة ، التى تنم عن ينبوع فنى كبير من حيث تشكيل أشياء مبتكرة

تؤدي الى الغرض أو الوظيفة التي وضعت من أجلها في ابداع بالسخ ،
فضلا عن معرفة خصائص الخامات وامكانياتها التشكيلية ، وايجاد التصميم
الذي يتناسب مع طبيعة كل خامة . والاشكال من (٢٢-٣٨) توضح مدى سيطرة الفنان
الشعبي بأرض المملكة وتطويعه لخامات بيئته في أكثر من اتجاه تشكيلي جمالي الى جانب وظيفته
النفعية .



شكل (٢٢)
اسورة معدنية بيضاء صنعت في
نجد قبل عام ١٩٧٠



شكل (٢٣)
حلق يعلق على جانب
من الرأس مصنوع من
مدينة نجران عام ١٩٠٠

نقلا عن :

John Topham and Others : Traditional Crafts of Saudi Arabia, 128 Kensington Church St, London 1982.
PP. 67-75.



شكل (٢٤)

فستان من الحجاز (يمثل قبيلة حرب
وبتر، سالم) مصنوع من قبل عام ١٩٤٠



شكل (٢٥)

فستان مصنوع قبل عام ١٩٦٠م من وسط
منطقة نجد .



شكل (٢٦)

فستان منتج حديثا بمنطقة
عسير، مأخوذ تصميمه
من مدينة الطائف ومدينة
أبها .

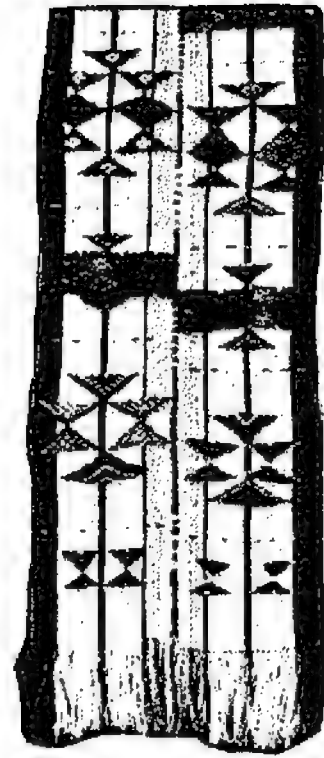
بعض المشغولات القطنية تمثل الملابس بالمملكة العربية السعودية

نقلا عن :

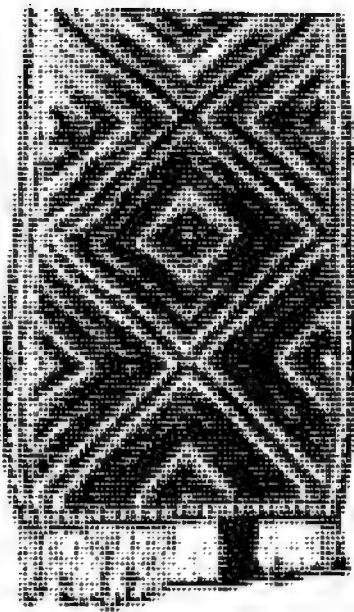
Ibid : pp. 99-103.



شكل (٢٨)
قطعة تمثل النسيج والغزل المعاصر
من منطقة الطائف



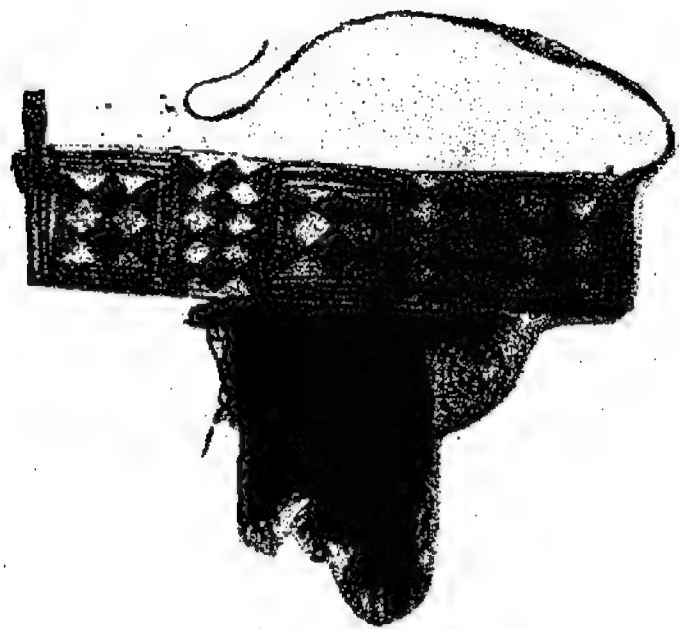
شكل (٢٧)
قطعة نسيج جنوب غـرب
المملكة من قبيلة قحطان



شكل (٣٠)
نسيج تقليدي من منطقة ابها
بمسير صنعت عام ١٦٩٠

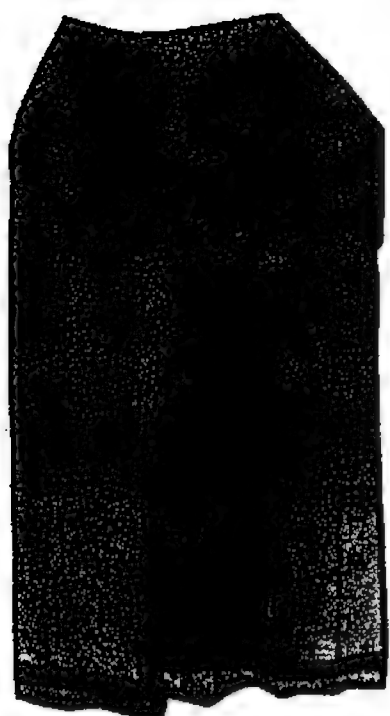


شكل (٢٩)
نسيج تقليدي من قبيلة عتيبة بنجد
مجموعة من المشغولات النسيجية بالمملكة
العربية السعودية ، نقلا عن :



شكل (٣١)

حزام جلدي من نحران يرجع تاريخ صنع
الى ما قبل قرن من الزمن .



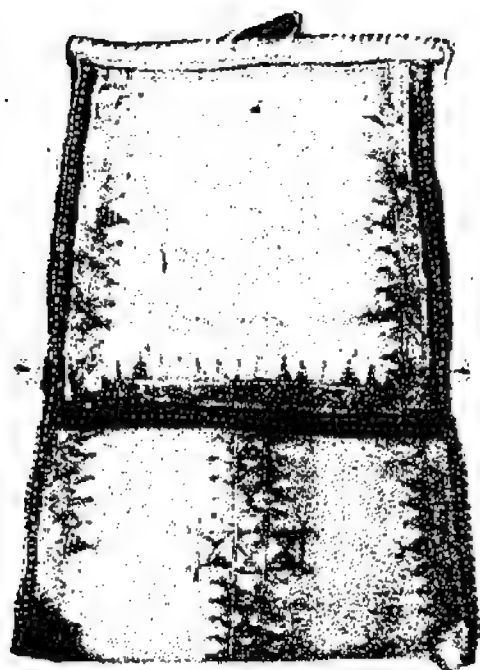
شكل (٣٢)

مشغولة جلدية من منطقة
عسير ترجع تاريخ صنعها
الى عام ١٩٦٠ م .



شكل (٣٣)

حافظة جلدية يستخدم لحفظ
حبوب القهوة مصنوعة قبل
عام ١٩٦٠ م من قبيلة حرب



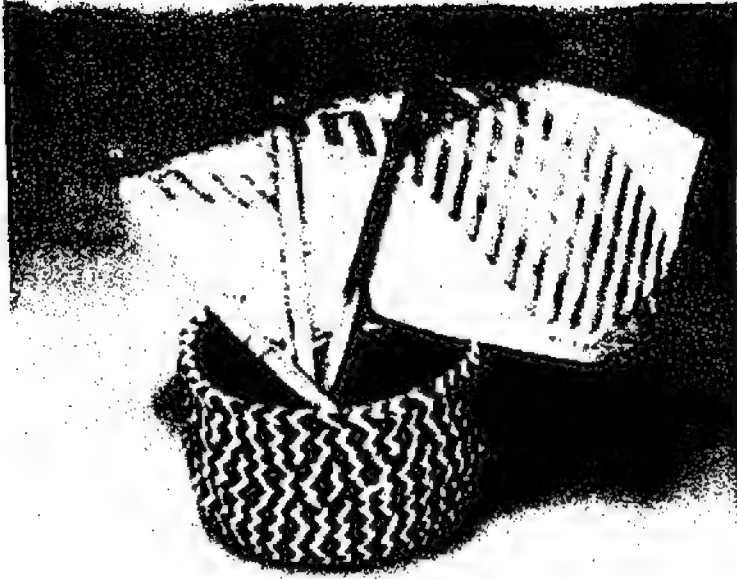
شكل (٣٤)

علاقة جلدية من منطقة
نجد .

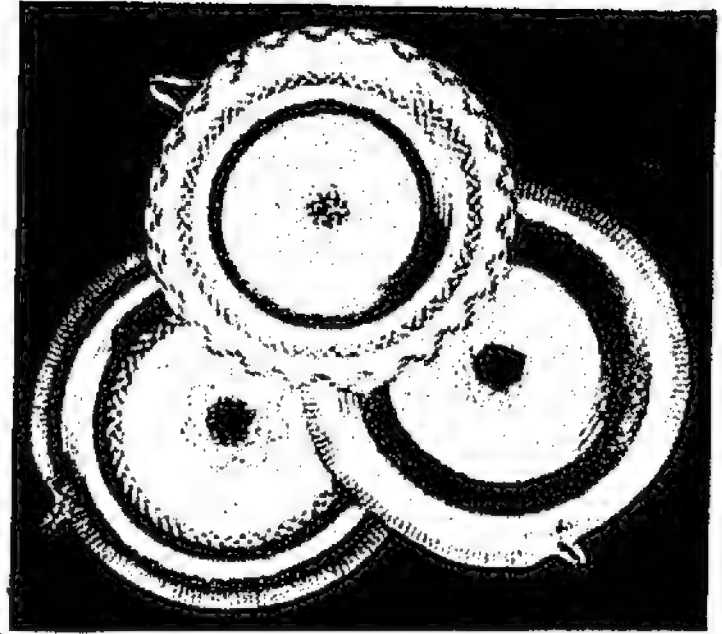
بعض المشغولات الجلدية لبعض مناطق المملكة

نقلا عن :

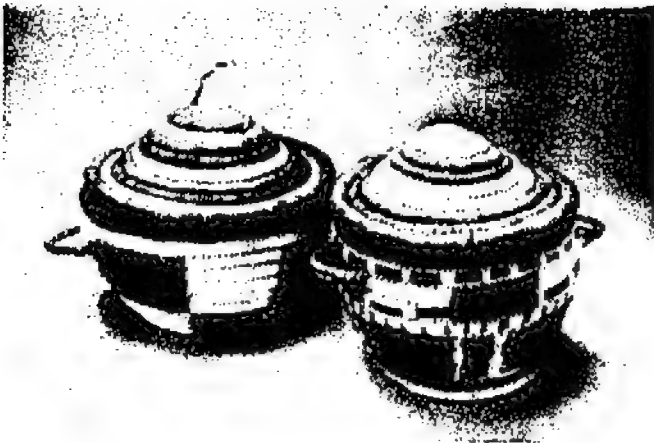
Ibid : PP. 105-106.



شكل (٣٦) (٢)



شكل (٣٥) (١)



شكل (٣٨) (٤)

بعض المشغولات الخوصيية بمختلف مناطق المملكة
العربية السعودية



شكل (٣٧) (٣)

Ibid : PP. 148-150.

(١)، (٢)، (٤) -

(٣) عبد الروعوف خليل : المقدمة، دار الطباعة والنشر، جدة، ١٩٨٥، ص ٣٨٦

الثقافات الوافدة وتأثيرها على التراث الشعبى :

لقد بدا للثقافات الوافدة الغلبة على مجمل حياتنا والتأثير على تقاليدنا المحلية ليتوارى تراثنا الثقافى القديم .

وان كانت هذه الثقافة الوافدة لم تنعمر بعد فى مقومات حياتنا ، لذا نرى خلا ما وأزمة فكرية على معيد نسيج ثقافتنا المعاصرة . مسـع ملاحظة عدم وجود هذا التآزم والخلل فى البلاد المتقدمة . وتعليل ذلك أن الحضارة العلمية الوافدة وليدة تلك البلاد انبثقت من عقول رجالها وقولبهم وبالتالي جاءت موصولة بماضيهم ملة طبيعية حتى لنستطيع أن نتعقب هذا الحاضر الى الوراء خطوات من التاريخ الذى سارت به تلك البلاد المتقدمة .

هذه الثقافات الوافدة بكل أشكالها أخذت تهدد شخصيتنا المميزة وتحاول انتزاعها من جذورها واحداث فجوة عميقة بين قيمنا الأصيلة وموروثاتنا وبين مكتسباتنا الحضارية ، بل أنها تهدد بمحو الشخصية التاريخية وطمس رموزها وقيمها وإشارة الشبهات حول كل ما هو شعبى ، وتمرفنا عن روعية عناصر الجمال فى ثقافتنا .

ومن العوالب أن نقدر الثقافة الوافدة بمختلف اتجاهاتها حقوق قدرها ، ولكن من الضرورى أن نبحث عن نماذج لثقافتنا المحلية ، لأنها وسيلة الانتماء والارتباط القومى للفرد . ولايكتمل هذا الانتماء الا بوجود انسان أقرب الى التكامل مع بيئته وثقافته عالما بمواردها .

ان الاحتكاك أو التزاوج الثقافى يعمل على تقوية الثقافات شريطة أن تكون لهذه الثقافات مقومات بقائها وعناصر قوتها التاريخية

التي تضمن لها أن تزيد وترتقى بالتزاوج المتكافئ، وأمامنا النموذج الإسلامي بتراثه العريض، لقد استفاد هذا النموذج بفنون شعوب سبقت الإسلام أو عاصرته. متحالفة معه أو مناوئة له، بالبيزنطيين والساسانيين، ولقد أبدع أجدادنا في هذا المناخ ولم يكن ما أنجزوه تقليدا، بل إضافة حقيقية وشيئا جديدا يؤكد أصالتهم كما يؤكد خصائص الفكر الإسلامي (١).

إن ماورثناه من منجزات حضارية تراكمت عبر العصور يعتبر مادة التواصل بين ماضينا وحاضرنا، فهو قابل للتصرف نستخلص منه، ما يدعم كياننا ووجودنا ونصطفى منه ما ينفعنا، نستلهم فلسفة ومضامينه فلسفي ابداعنا، نأخذ منه ونضيف اليه بما يتماشى مع بيئتنا ومع فكر وفلسفة العصر.

إن حضارة الغرب بتكنولوجيته المتقدمة سلب الدول النامية بطريق لا شعوري الاهتمام بذاتيتها وبتراثها الأقليمي، ويحدث بالتالي تعاطف ضمني على أن كل ما ينتجه الغرب أفضل مما يمكن أن ينتج محليا، وتبسيداً الخطورة في الترويج للفكر الغربي.

ومع ذلك فلا يجب أن نغلق الباب على الاستفادة من الثقافات الوافدة ولكن بحسن الانتقاء بما يدعم الإطار المحلي.

ويعتبر التفكير العلمي الطريقة المثلى للاستفادة من التراث في القرن العشرين ومعناه أن الفنان أو طالب الفن حينما يبدع يواجه مشكلة

(١) حسن سليمان : كتابات في الفن الشعبي ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٢١ .

سليمان محمود حسن : الفنون والحرف الشعبية بين الدعم والاستلهام ، بحث منشور ، الموعود للعلمي الثاني - جامعة حلوان - كلية التربية الفنية ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ٢٥٩ .

فيخطط تخطيطاً منطقياً لحلها ، والتخطيط المنطقي يتعرض لتحديد المشكلة وفرض الاحتمالات لحلها وتحديد المسلمات التي يبدأ بها البحث ، وبالتالي فهو يستعرض الدراسات المرتبطة ، وفي هذا المجال يدخل دور التراث ، وهو دور فردي يختاره الدارس بما يتفق مع مشكلته . وهنا يظهر أن التراث أنواع وأشكال ، وطريقة رؤيته ودراسته ليس لها تقنين مسبق ، وانما تملئها الحاجة الفردية والموضوعية ، ولذلك فإن الدراسات المرتبطة ، هي استعراض للبحوث التشكيلية التي نجح الغير في حلها ، ويمكن أن نفيـــسـد منها في علاج مشكلتنا الحاضرة وزيادتها عمقاً (١) .

ومن خلال دراسة تاريخ الحرف التقليدية نستطيع معرفة الكثير عن تاريخ وحضارة الشعب من قيم وعادات ، بالإضافة الى معرفة الكثير من المواد والخامات والتقنيات الفنية التي كانت تستعمل في إنتاج هــلـكـه الأعمال . كما تفيدنا في تعلم الشيء الكثير عن التعميمات التي كانت ومازالت تستعمل ، ودراسة تاريخ الحرف التقليدية اليدوية تساعدنا على معرفة وإدراك التغيرات التي تحدث لهذه الأعمال مع مرور الزمن ، ومشـال ذلك التغير في التعميمات والانماط والتقنيات والخامات المستعملة .

ونتيجة لمعرفة هذه التغيرات نستطيع التمييز ما بين التـسـرـاـث الشعبي والتراث الأجنبي الوافد (المستورد) في كثير من الأحيان .

ان دراسة وفهم تاريخ الحرف التقليدية يساعد الطالب على احترام تراثه الحضاري والعمل على المحافظة عليه . حيث ان هذه الأعمال الحرفية الفنية تعتبر جزءاً من التراث الحضاري وكثيراً ما تعكس قيم الشعب

(١) محمود البسيوني : أهمية الطريقة في تناول التراث ، بحث منشور ، التربية الفنية والتراث الاقليمي (كتاب البحوث) ج ١ ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ٦٠

ان المورث الشعبى قادر على الاسهام وفتح آفاق جديدة أمـسـام
الفنانين المبدعين ، فهو يعين الفنان " الواعى " على ادراك الالتـمـاعـه
الابداعية ، ومن ثم اعاده توظيفها فى أعمال رائدة وأصيله . ولا بد
للمورث الشعبى أن يهضم ويستوعب وبالتالي تتجلى رموزه فى واجهة المخيلة
الابداعية فتكون تلك الرموز خيار أمام المبدعين . لقد أدرك الفنـان
الشعبى هذه الحقيقة بفطرته ، واحتضن رموزا هى أبعد ماتكون فى غـسـور
التاريخ ، حملها معه الانسان وطورها وأعاد اخراجها (١) .

التراث وأثره فى العملية التربوية :

بلا شك يعتبر التراث أمرا ضروريا فى العملية الابداعية ، لأنه
يمثل التاريخ الحضارى كفاح الانسان المبدع ، وأى ابداع جديد حينما يهضم
فى طياته تجارب السلف فانه يزداد عمقا وتأثيرا وبقاء على مر العـصـر،
فبتدروى الانسان بطريقة تناوله والافادة منه ، وتجديده فى مسار حياته ،
بقدر ما يصبغ لهذا التراث معنى وقيمة . ان التراث لا يقصد فى حد ذاته
وانما كوسيلة لنمو التجربة الفردية ، ولذلك فان الفائدة منه نسبية
مرتبطة بطبيعة المشكلات التى يجابهها المتعلم وروح العصر الذى يعيش فيه
ومفهوم الابداع ، وقدرة الناس على استقباله وهضم معانيه .

فمن خلال دراسة وتحليل التراث نستطيع أن نطلع على مسيرة الفكر
الانسانى عبر التاريخ ، ومنطق تطوره ، وآثار تنمية القدرات والملكات
وممو السلوك وتحضره . لقد تنقل تفكير الانسان بين مستوى التفكير السحرى
الغيبى ، وبين مستوى التفكير العقلانى العلمى وعلى ذلك يمكن أن يعكس

(١) سليمان محمود حسن : مرجع سابق ، ص ٢٦٥ .

التراث تمسك الانسان بمنطق التطور . وأن يعيش الانسان مستوى عـمـسـسـره
فكرا وفلسفة .

وفى دراسة التراث ما يؤكد مدى الارتباط والانتماء لدى الدارسين
وبعزز بينهم التنشئة الصالحة وذلك عن طريق التفهم والاسترشاد والاستلهام
منه ، فالتراث لا يورث بل يتعلم منه المتعلمون بقصد الدراسة والتحليل
وعلى ذلك فان لقاء الضوء على ثرائنا ومقوماته وأبعاده الفكرية وقيمة
المجردة فى محاولة للتعرف على الأساليب والحلول التى يتضمنها للاستفادة
منها ، وبخاصة فى مادة التربية الفنية - كاحدى المواد التعليمية - فى
معالجات أخرى جديدة مستحدثة فى جميع تخصصاتها . فتقدم التراث بمفهوم
شامل وليس بالمحاكاة والتقليد بل بالانعام بجمالياته وقيمة المجردة
التي يحتويها وحتى تكون تلك الجاليات مندمجة بحس الطالب فيستلهمها
ويعكسها على أعماله المسيرة لمتطلبات عصره ، فنكون بذلك محققين اشراء
لفكر الابتكارى للطالب وتنمية الشخصية الحضارية لديه .

فالتعليم يتأثر كما ونوعا بشتى الانفعالات التى تحيط بالتلميذ
السارة منها والضارة فنوعية الثقافة والخبرة الموجودة فى بيئته لها
تأثيرها سلبا أو ايجابيا (١) .

وتحتل التربية اليوم اهتمام الكثير من الخبراء المتخصصين
فى المجتمعات الانسانية الحديثة لدوام بقائها واستمرارها من جيل الى
جيل ، ذلك عن طريق اعداد وتشكيل الأفراد الانسانيين لاكتساب قيم وعادات
واتجاهات المجتمع الذى ينتمون اليه ليكونوا مواطنين صالحين فى
مجتمعهم (٢) .

(١) محمود البسيونى : التربية الفنية بين الغرب والشرق الأوسط ، دار المعارف
القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٥٥ .

(٢) محمد لبيب النجى : الأسس الاجتماعية للتربية ، الانجلو المصرية ، القاهرة
١٩٦٥ ، ط ٢ ، ص ٧٤ .

فالتربية تسعى الى تنمية جميع جوانب شخصية التلميذ العقلية والجسمية والنفسية والاجتماعية من خلال ماتقدمه له من معارف ومعلومات وقيم واتجاهات وميول ومهارات مختلفة وأساليب تفكير سليمة وغيره مما يمكنه من التكيف مع بيئته التي يعيش فيها .

وللتربية أثر واضح على ملكة الحكم الجمالى عند الفرد، بدليل أن الاحتكاك الطويل بالأعمال الفنية لابد وأن يعقل ذوقه ويربى احساسه الجمالى ويرقق شعوره الفنى ، ومهمة التربية الفنية - الثقافة الفنية بصفة عامة - هى العمل على تعويدنا كيف نرى العمل الفنى (١) .

ويرى أحد المربين أن حواس الانسان يمكن تربيتها وتدريبها على رؤية جماليات الحياة حيث يقول (... حينما كانت حواس الفرد تتسودى وظيفتها دون مرض وراثى أو مكتسب أمكن تربيتها وازدهاقها، وما التربية الجمالية الا تربية الحواس ...) (٢) .

ومن بين أهداف التربية ، وبخاصة التربية الفنية اكساب الطالب مفاهيم جديدة عن العالم المرئى الذى يحيط بنا والاستفادة من تلك المعلومات فى النشاط الفنى عن طريق اعادة تنظيم تلك المعلومات البصرية، مع اكتشاف حلول جديدة للمشكلات التى قد تعترض الطالب عند التعبير .

وحيث ان تدريس الفن يتضمن التفكير ، لذلك وضعت التربية الفنية فى سياق مع النشاط الفكرى المعتمد على حاسة البصر (٣)

(١) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦م ، ص ١٦ .

(٢) هربرت ريد : الفن والصناعة ، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، عالم الكتاب ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ٢٢ .

(٣) لطفى محمد زكى : التربية الفنية المعاصرة ونظرية التفكير، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٥٤ .

فالعقل يستوعب المعانى ، وما يثرى هذه المعانى الروئية
البصرية للأشكال ، فالعين كمصدر من مصادر الروئية لها أهمية غير عادية ،
حيث ان تنمية القدرة على الروئية هي أسهام في قدرة الفرد على التفكير
كما أن الادراك الحسى هو هدف التربية الأساسى .

وفى دراسة قام بها البغدادى تناول فيها حاسة البصر بكثير من
الشرح ، قال : أعلم أن المشهور عند الأطباء وعند أكثر الناس أن حاسة
البصر محسوسها الألوان فقط ، وليس بذلك فانها تحس بسبعة وعشرين جنسا من
المدرجات ، كل واحد يخالف الآخر ، بخلاف حاسة السمع فانها لاتحس
الا بالأصوات فقط .

فمدرجات حاسة البصر : الألوان والضوء والظلمة ، والأطراف والحجم
والبعد والقرب والوضع والشكل والتفرق والاتصال والعدد والحركة والسكون
والعلامة والخشونة والشفافية والظل والحس والقبيح والبشاشة والاختلاف
والضحك والبكاء الخ (١) .

وهنا ندرك أن الثقافة التى تأتى عن طريق البصر هي ثقافة
تشكيلية عبارة عن معارف يرتبط فيها الحس بالمحسوس وتحمل معنى . والمعنى
هنا متضمن فى الشكل فهى نوع من المعارف الحسية . فالمعرفة المرتبطة
بالفن هي معرفة محسة حيث أنها ليست معلومات خارجية وانما المعرفة هي
جزء من الخبرة الجمالية يعيشها الفرد بكامل كيانه حين يحسها ، ويستجيب
لها بعقله وبجسمه كشئ واحد . وهذه المعرفة لاتترجم الى مدلول لفظى ،
فالالفاظ لاتحمل دلالات كافية لتضع معادلا لهذه القيم الجمالية التى يعيشها
الفنان (٢) .

(١) لطفى زكى : المفهوم المعاصر للتربية الفنية ، دار المعارف
القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٢٠ .

(٢) محمود البسيونى : مكانة المعرفة فى التربية الفنية ، صحيفة التربية ،
العدد الأول ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٣٦ .

ويرى ريد أن التعليم الذى يعتمد على العقل والعين واليــــد
معا هو أفضل أنواع التعلم الذى يسهم فى تشقيف الفرد^(١) . حيث يــــر
الفرد فى ادراكه للعالم الخارجى لعدة أنشطة أجعلها (ديوى)^(٢) ، فى
أنشطة ثلاثة هى نشاط التعبير الذاتى ونشاط الملاحظة والتسجيل ونشاط
التذوق .

واستجابة المتعلمين للمثيرات التشكيلية خلال تعامله مع الحرف
الشعبية انما هو نوع من التعبير عن الانفعالات ، فالفن التشكيلى يعطى
للنشء فرصة للتعرف على الخامات وصفاتها ومصادرها وأسرارها فيتمكن من
السيطرة عليها أثناء التعامل معها كنوع من الثقافة عن طريق الشكل .

فالثقافة الفنية التشكيلية التى يحفل عليها المتعلم نتيجة
تعايشه مع الأشكال أثناء تعامله مع هذه الحرف ، تتفق مع تعريف ابن خلدون
فى مقدمة كتابه " العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والعجم
والبربر " بأنها المران الذى من صنع الانسان بما قام به من جهد وفكر
ونشاط ليسد به النقص بين طبيعته الأولى وحاجاته فى البيئة التى يعيش
فيها حتى يعيش عيشة حافلة بالأدوات والعنائع .

وتعامل المتعلم مع منتجات بيئته الشعبية بالدراسة والتحليل ،
فهى تمثل فى أحد جوانبها تربية بصرية ، والجانب الآخر تربية تشكيلية ،
وكلاهما يمثلان طبقة الثقافة الفنية التشكيلية . بالإضافة الى تحقيق
مجموعة من القدرات تتفق مع العوامل المفترضة للقدرة التشكيلية عند
(ماير)^(١) متمثلة فى :

(١) هربرت ريد : التربية عن طريق الفن : مرجع سبق ذكره ص

(٢) جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ،

القاهرة ١٩٦٧ ، ص

(٣) على المليجى : دراسة عاملية القدرة الفنية فى الفنون التشكيلية ،

رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة

طوان ، القاهرة ١٩٨٢ .

- ١ - سهولة الإدراك .
- ٢ - المثابرة الادارية .
- ٣ - الذكاء الجمالى .
- ٤ - التخيل الابداعى .
- ٥ - الحكم الفنى .

وهى جميعا تمثل سلوكا له طابعه لم يكن عند المتعلم مالم يحصل على نوع الثقافة الفنية بطريق تقليدى من معاشته للأشكال والممارسات .

ومن هذا المنطلق جاءت المناهج تؤكد على أهمية دراسة التراث الفنى ، وبخاصة التراث التشكيلى الشعبى ، وليس الهدف من ذلك هو احياء التراث أو بعثه برمته أو تقمعه من جديد ولكن هى محاولة للتعرف على الظاهرة الجمالية فى المشغولات الفنية من خلال تدريب العين على رؤية جماليات النظم الايقاعية ، وكذا النسب الجمالية ذات الدلائل الرياضضية المنبثقة من الظواهر الطبيعية ، فضلا عن التعرف على القيم والمضامين الفكرية التى تكسب الطالب بعض المفاهيم الأساسية التى تنمى فيه فكرة الارتباط والانتماء لأرضه .

ولقد نمت برامج قسم التربية الفنية فى المستويات المختلفة بالمملكة العربية السعودية على ضرورة الاهتمام بالتراث الفنى ، الذى جانب اهتماماتها البالغة بالخامات البيئية والأعمال التطبيقية التى تتصل بالحياة ، هذه الاهتمامات التى تربط بين أهداف العصر الذى نعيش فيه والذى يتطلب منا محاولة استخدامها والخروج منها الى مجالات أوسع من حيث امكاناتها .

ان المشغولات البيئية نتاج لتجارب فنية عديدة فى محاولة من الفنان الشعبى اظهار فلسفته الفنية المستمدة من قوة التخيل والقسرة على استثمار الطول الفنية من واقع بيئته .

ولما كان الفنان الشعبى له دوره فى استخدام ماحوله من خامات البيئة ، لذلك نجد أنه من الضرورى جدا فى العملية التربوية الرجوع الى أعمال هذا الفنان بتذوق أعماله ودراستها وتحليلها ومعرفة خصائص خاماتها وكيف أمكن تطويع هذه الخامات والوصول بها الى مستويات فنية فيها بساطة وجمال ونفعية وماأضافه اليها من الوان أو خامات أخرى مناسبة لاستكمال جمال الشكل .

فتعامل المتعلم مع تراثه التشكيلى البيئى هو نوع من الثقافة الفنية التشكيلية التى يحصل عليها المتعلم نتيجة تعايشه مع الأشكال ، هذه الثقافة هى عبارة عن الثقافة التراكمية المستمدة من الخبرة الفنية لها طابع الاشارة والفكر والممارسة والتذوق والحكم الجمالى .

ان مجال التربية الفنية والجمالية محدد وواضح وهو : تربية وجدان الفرد ، عواطفه وانفعالاته وتنمية قدراته الابداعية ومستوى تذوقه للجمال ، فى انسجام مع العالم الخارجى حيث ان " قيام الحواس بهكذا التوافق مع بيئتها الموضوعية هو أكثر الوثائق أهمية للتربية الجمالية" (١) .

ويشير هربرت ريد الى (مثالية أفلاطون العميقة) وفحواها أن الفن ينبغى أن يكون أساسا للتربية ، كما يشير الى رأى شلر Schiller (عن التربية الجمالية للانسان) التى ترجمها ريجنالد شنيل Reginald Shnill لندن عام ١٩٥٤ ، من أن تنمية الحس الجمالى هى الأساس الجوهرى لتنمية العقل والأخلاق وهو التمرين الشكلى لتربية تلك القدرات التى تمكن الانسان من ادخال شئ من النظام على قدرته الحسية . ليس ذلك

(١) هربرت ريد : تربية الذوق الفنى ، ترجمة ميخائيل أسعد ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ١٩ .

فحسب بل تمكنه أيضا من احداث التوازن بين الغريزة والعقل ، وهو ما يعتمد عليه انسجام الحياة وحيوية الفن بعفة مطلقة (١).

ان الأهداف الحقيقية للتربية الفنية نابعة أصلا من الأهداف العريضة لفلسفة التربية بمفهومها الشامل . فالتربية أصلا تهدف الى تنمية ذات الفرد من خلال اشباع ميوله ورغباته وتلبية حاجاته (٢) ، الى جانب خدمة المجتمع من خلال تلبية حاجاته وحل مشكلاته ، واحترام التراث بدراسته وتحليل فلسفته . وعليه فان التربية الفنية تسعى الى تنمية ذات الفرد من خلال الفن ، اضافة الى خدمة المجتمع عن طريق الفن ، واحترام التراث الفنى بدراسته والاستفادة من مفرداته التشكيلية بروية معاصرة .

فالتراث الفنى بشقيه العالمى والمحلى ، انما يشمل على جانبين أساسيين أولهما الشكل الذى نلمسه ونشاهده ، أما الجانب الثانى فهو وسائل الانتاج التى توصل اليها السلف من أساليب وطرق متنوعة فى استخدام الخامات والأدوات ، وترجمة الفكر المجرد الى أشكال مرئية .

والتربية الفنية ذات البرامج المحكمه أكاديميا والفنية على فلسفة سليمة تسعى دوما الى تبنى الجانبين . فأشكال التراث يمكن استخدامها من خلال الاختيار لعناصرها ، واستلهاام الحلول الفنية لتوفيرها لمشكلاتنا القائمة ، أو لتعزيز التراث بين الأجيال . أما وسيلة انتاج التراث فانها تشكل الاداة التى تمكن منهاج التربية الفنية من توفير الفرص لتعليم اللغة الفنية السليمة بطرق أكثر يسرا وسهولة .

(١) هيربرت ريد : الفن اليوم (مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصرين)
ترجمة محمد فتحى وآخرون ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨١ ،

ص ١٩ - ٢٠ .

(٢) Laura Chapman ; Approaches to Art in Education, 1978, P. 274.

وأساليب الانتاج والتشكيل التراثية متعددة الجوانب ، اذ يمكن للمتعلم أن يختار منها مايتناسب والمواقف التي تواجهه . وأن يسعى الى تطوير هذه الأساليب بطريقة تسهم في اثرائها دون المساس بقيمتها الحقيقية . ومن الأمثلة على الأساليب الانتاجية ضمن التشكيل الفنى للتراث " أسلوب الملاحظة والتعلم المباشر " ، والمقصود بالملاحظة هنا هو المشاهدة البصرية لنماذج الفن المختلفة ، والتعرف بأصول الصنعة فيها وأسس تكوينها والفلسفة التي تكمن خلف تشكيلها . وكذلك طريقة تجسيد الأشكال ورسمها أو صنعها من المادة الخام . على أن التربية الفنية مطالبة منذ البداية بتوفير أسلوب التعلم المباشر . اذ أن تعلم الفن لدى كل فرد يمر بمراحل مختلفة تبدأ أولاً بالتلقين ، والتعريف بالأسس والأصول الحرفية المستقاة من أساليب التراث التعليمي في الماضى والحاضر من أجل تكوين المهارة التي تمكنه من معرفة لغة الفن الحقيقية التي تعزز لديه قوة الملكة . أى القدرة على الأداء الفنى دون معاناة أثناء التشكيل والتعبير عن الذات .

كما أن التربية الفنية " لها تأثيرها الفعال فى تكامل شخصية الفرد وهى تنمى تذوق الانسان وتزيد من قدراته الابتكارية الخلاقة وذلك من خلال الأشكال الملموسة التى تدركها عيناه " (١) . ولا يقتصر دورها فقط على ذلك بل تمتد رسالتها تساعد المتعلم على التأمل فى تراث أجداده ومعرفته معرفة تمكنه من الاستجابة الجمالية التى تجعله يدرك أهمية الابتكارات والابداعات التى تضمنتها هذه الفنون وأثرها على الحياة .

(١) محمود البسيونى : ضرورة التربية الفنية ، "أضواء على التربية الفنية"

دار ممفيس ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠ .

ان فهم التراث فى الواقع هو معرفة للقيم الفنية العظيمة التى تم ابداعها طوال الحقب المتوالية فى مختلف فروع الفنون التشكيلية وخاصة فى مجال العمارة والتشكيلات المجسمة ، ثم هو بعد ذلك ركيزة للفن المعاصر يستلهم منها الأسلوب الذى يربط الماضى بالحاضر ، والحاضر بالمستقبل ، ولاتستطيع أى أمة لها من التراث أن تغفل تراثها (١) .

ومن هنا ندرك أن التراث عامة ، والتراث الفنى خاصة ، سواء على المستوى المحلى أو العالمى هو مرجع خصب غنى بالمفاهيم ، والأشكال والنماذج ، وطرق حل المشكلات ، وتنمية الشعور بالذات ، والانتماء الى الماضى والحاضر ، واحترام الذات ، وتقدير الآخرين وتراثهم ، والمحافظة على مكتشفات السلف ، وكذلك تنمية الحافز لدينا فى الاستمرار والعطاء والابداع .

والمتعلم حينما يعبر عن وجوده الانسانى ، من خلال تواصله مع تراثه الثقافى ، ومن خلال الخبرة التى اكتسبها خلال العصور المختلفة ، فانما يعبر عن وعيه بثقافة مجتمعه ، باعتبار أن الفن فى واقعه هو فن حياة ... ، فن يرتبط بحياة الانسان . فن يعبر عن انبثاقه الوعى فى وجدان الانسان .

والمتعلم حينما يستلهم تراثه الثقافى الانسانى الحضارى فى أشكال أو مضامين عمله التشكيلى أو كليهما معا ، انما يعبر فى الواقع عن الانسان فى تطوره الفكرى .

لذلك كان من الضرورى والهام أن يعرف التلميذ قيم تراثه الثقافى القومى ويعبر عنها ، وأن يدرك مقومات الثقافات الانسانية ويعايشها وكلمها اتسعت آفاقه الثقافية تفتحت أمامه مجالات متعددة من الروى الفنية لواقع الحياة والانسان .

(١) رضوان حجازى : التربية الفنية وخدماتها الوظيفية للمتعلم والمسعود الدراسية ، أعضاء على التربية الفنية ، رابطة خريجي المعهد العالى للتربية الفنية ، دار ممفيس للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٢م

✽ التراث والمعاصرة :

يعتبر التراث أحد المداخل الأساسية لمشروعية العمل الفني ، وفي ذلك يقول عفيف بهنسي^(١) : " ... فالعمل الفني المرتبط بروح حضارة أمـه من الأمم هو العمل المشروع " ، ولكن عندما ينفصل الفنان عن مجتمعه وتراثه الى تقاليد وتراث أمة أخرى ، فان هذا الانفصال الذي يسمى الهجرة أو يدعى الاغتراب Exotisme انما يحدد الانتعاش الجديد الذي يقوم به فنان ما ويحدد هويته الجديدة ، وغالبا ماتكون وقتيـه لا يكتب لها النجاح في وسط بيئته ومجتمعه .

واذا كانت المعاصرة عند البعض تتضمن في حقيقتها التقليــد والمحاكاة والتأثر بالأساليب الغربية ، أو قد تأتي بمعنى التواجد أو الحدوث في العصر الحالي . أي مسيرة العصر وكل ما هو حديث ، أو قد تعنى الاستمرارية والتكامل مع قوى البيئة في المكان والزمان . فالباحث يرى أن المعاصرة بمعناها العام هي معاشة الظروف الحاضرة ومتطلباتها ، ووضوح الرؤية المستقبلية مع الحفاظ على الهوية القومية ، الى جانب السعى الى تأكيد مصداقية التطور العالمي حتى يكون العمل معاصرا ومتمشيا مع روح الحاضر، بمعنى تحقيق آمالة في العمل متجددة ومتطورة ومرتبطة بطموحات الانسان في عصره الراهن .

ويعرف بدر الدين أبو غازی^(٢) الأصالة بقوله : " انها صنو الابتكار والتميز وهي تتطلب استيعاب الخصائص القومية وتمثل التراث كعطاء للنفس

(١) عفيف بهنسي : جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت

١٩٧٩ ، ص ١٨٠ .

(٢) بدر الدين أبو غازی : مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التشكيلية ، بحث مقدم الى مؤتمر الفنون التشكيلية في

الوطن العربي ، دمشق ١٩٧٥ ، ص ٢ .

العربية بخصائصها وميزاتها " . ويزود الاستاذ أبو غازی تعريفه هذا بإيضاحات ، فيقول : " ان الأصالة لاتعنى تقليد التراث واحتذاء أنماطه ، وهى " ليست نقيضا للمعاصرة ، بل على العكس ان الأصالة لاتأتى الا اذا كنا على وعى بمطالب العصر وإضافاته المتعلقة فى مجال الثقافة ، وبالتالي فالأصالة مندمجة بالابداع ، وان العمل الفنى يفقد أصالته بمجرد التقليد حتى ولو كان تقليد التراث واحتذاء أنماطه " (١) .

وبالتالى فمن الصعوبة اغفال أهمية التراث الشعبى كبعد اجتماعى واستراتيجى هام يتعلق بكيان أى مجتمع فى عمليات التحديث والتجديد المعاصر ، فالحاضر بكل ما فيه من تقدم علمى وتكنولوجى من النواحي النظرية أو العملية أو الفنية ... الخ . يتساوى بالماضى بما فيه التراث الشعبى من محاولات عملية وتخيلات فكرية للوصول الى روية جديدة تساعد على تقدم البشرية والارتقاء بها ، والماضى بتأثيره السلبى والإيجابى هو ركيزة للحاضر يسهم فى تشكيل مقوماته الاجتماعية بكافة أبعادهما وجوانبها . كما أن الحاضر هو ركيزة للمستقبل ومصدر هام فى تحديد الروية المستقبلية . لذا فمن الواجب على الانسان أن يتلافى عيوب الماضى ، وأن لايسمح أبدا بتكرار أخطاء وسلبيات الماضى حتى لاتتحول الى قاعدة عامة فتعيق خطواته الصحيحة وتطلعاته المستقبلية أملا فى حياة أفضل .

والتراث الشعبى كواحد من العوامل المتعددة القادمة من عمق الماضى ، والمؤثر فى تشكيل الحاضر والمستقبل ، لابد وأن ينظر اليه فى ضوء موقفه من واقع الحياة الاجتماعية . وعما اذا كان يحتوى مضمون هذا الموقف على عوامل ايجابية مساعدة أو سلبية معوقة بالعمل على تحديد نسب هذه العوامل بتنمية جوانبها الايجابية وزيادة فعاليتها وتحسينها بما يتواءم مع طبيعة الفكر المعاصر ، أو بتجسيد جوانبها السلبية لما

(١) المصدر نفسه ، ص ٥ .

تقتضيه طبيعة الحياة العصرية من نمو فى المعارف العلمية والعقلية .
فصلاحية هذه العوامل واستخدامها ، كما يؤكدهم الجوهري " فى الحياة
الواقعية مرتين بأشكال الوجود الاجتماعى بالدرجة الأولى" (١) .

وكثيرا ماترغى عمليات التطوير والتجديد باسم الأصالة أو لمجرد
أنه جديد وهو مايؤكد الجوهري بقوله بأن المطلق بالعادات والتقاليد
يمكن أن يكون وبالا على أصحابه عندما يرفضون من حيث المبدأ وعلى الإطلاق
مناقشة أى جديد لمجرد انه جديد (٢) .

ومع ذلك فالحقبة ليست قضية حدود وفواصل بين قديم سيئ غير
مفيد ، وجديد متطور ومفيد أو العكس ، بل هى قضية فهم طبيعة الأداء
الوظيفى القائم لآلة ظاهرة ومايسفر عنه من نتائج دافعة أو معوقة لنمو
المجتمع الانسانى وتقدمه .

وهناك من يحد استلهم التراث من مواقف أو أفكار أو قيم ، ثم
بتوظيفها بما يتمشى مع معطيات الحاضر بمعنى أن ننتقى من التراث جملة
المواقف والمفاهيم التى تلح وتسهل فى تدبير حياتنا وأمورنا الحاضرة .

والباحث يؤيد هذا الاتجاه اذا كان الهدف من ذلك الجمع بين
التراث من جهة ، والمعاصرة من جهة أخرى ، ولكن بشرط أن يسبق ذلك
اعادة قراءة التراث ، ونعنى بذلك تحليل التراث تحليلا علميا وفق هذا
المنهج أو ذاك مما نختار من مناهج راهنة معاصرة ، فقراءة التراث أمر
مفيد فى اشراء المصادر العلمية والعملية من أجل معالجة قضايانا
الحديثة أو الراهنة ، فيبدو التراث بذلك معاشا لنا ولأحوالنا ، ويبعدو

(١) مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، ص ١٣٠ .

(٢) محمد الجوهري والسيد الحسينى وآخرون : دراسات فى التنمية الاجتماعية ،
ط١ ، دار المعارف ، القاهرة ،

جزء ١ طبيعيا من الحياة الحديثة .

والمبدأ هنا هو اختيار منهج محدد واطار مرجعي محدد ثم قراءة التراث ، أى فهمه وتفسيره وتوجيهه ، بحسب هذا المنهج أو هذا الاطار المرجعي . لأن عملية الاستلهام فقط ماهى الا عملية " تسويغ " لقيم الحاضر ، باسقاط غطاء تراش عليها ، فالذى يحدث عمليا أن الحاضر هو الذى يفرض قيمه ويلزم بها (١) .

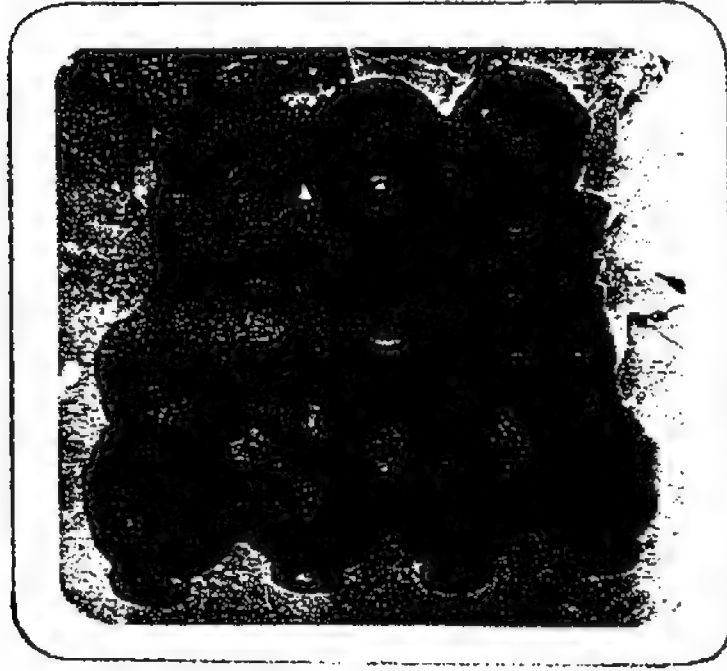
وحينما يدرس التراث الشعبى جيدا ، ويحسن التعامل معه ، فأنسه بالقطع يشكل بعدا تاريخيا ووجدانيا بالغ الأهمية فى الحاضر والماضى من أجل منع المستقبل .

ومن الثابت أن التراث يشتمل على عناصر ذات جدوى ، يمكن استخدامها فى الزمن الحاضر ، وعندما يكون هناك نوع من الابداع لبعض المفردات والعناصر التراثية ، لابد وأن تجد استجابة ومدى على أرض الواقع ، حتى لا تتداعى وتظل تدور فى قالب من المثالية الجوفاء .

ويرى الباحث أنه بالامكان الغاء الوظيفة المباشرة لعنصر معين من عناصر التراث الشعبى ولا يمكن الغاء العنصر فى حد ذاته ، بل يمكن الاستفادة منه فى نواح كثيرة ، ففى الخزف أحد مجالات التشكيل المجسم ذات الثلاثة أبعاد يمكن العمل على الغاء وظيفة الشربة (القلة) أو المبخرة مثلا ، والاستفادة منها بتجميعها واعادة صياغة تشكيلها دون المس بشكل العنصر أو القطعة ذاتها فى أحجام متنوعة بأوضاع مختلفة . شكل (٤٠) .

(١) فهمى جدعان : نظرية التراث ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الاردن ١٩٨٥

ولا يعنى الباحث هنا الغاءها نهائيا ، لأن فكرة الالغاء أو الطمس لاي عنصر من عناصر التراث مهما كانت سلبياته ومساوئه ، الى جانب كونها فكرة مثالية ومستخيلة ، فهي خاطئة من حيث المبدأ ، ونزعسية تعصبية وغير موضوعية .



شكل (٣٩)

يظهر هذا العمل أمالة الفنان وارتباطه بالتراث الفني من خلال استخدامه الموفق للأشكال الشعبية واخراجها بفكر بنائى معاصر جديد . كما يتميز العمل بالايقاع الناشئ من أثر العلاقة بين الفراغات والمجسمات ، والنظم المعمارية بين الأشكال الرأسية والأفقية . تكوين للفنان طه حسين : ١٩٨١ .

نقلا عن :

متولى ابراهيم الدسوقي ، السمات البنائية
في الخزف المعاصر ، رسالة دكتوراه ، غير منشورة
كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ،

١٩٨٢ ، ص ٣٠٥ .

فالانتاج الخزفي الشعبي في العصور السابقة على الرغم من قدمها ، وتاريخها الطويل ، مازالت تؤثر فينا وتحرك مشاعرنا وتدعونا للاعجاب بعضومنها الفكري ، وقيمها الابداعية عبر هذا الزمن الطويل ، كاعمال ارتبطت فيها المتعة الجمالية بالناحية الوظيفية .

ان الاختلاف في المنتج الخزفي الشعبي قديما وحديثا هو اختلاف زمني وفكري ، وهذا لا يؤثر في نوعيتها وقيمتها الجمالية ، كنوع من أنواع الخزف ، فكل عصر خصائصه ومفاته التي تميزه عن غيره من العصور ناتج عن التطور الفكري والفلسفي .

ويرى "روجرز" (١) انه ليس هناك شيء في الفن يسمى جمالا آيـلا للزوال ، فالأعمال التي كانت جميلة ومعبرة عن آلاف السنين لاتزال لديها القوة على تحريك مشاعرنا واثارتنا حتى ونحن لانعرف شيئا عن بعض المنتجات عن أصلها أو عن أهميتها في نظام العادات المفتوحة والمعتقدات التي اختفت الآن .

Rogers, L.R.: Sculpture, the Appreciation of Arts/2 (1)
Oxford University Press, London, 1969.
p. 31.

الفصل الثالث

سـمات الفخار والخزف الشعبي
بالمملكة العربية السعودية

الفخار والخزف الشعبي بالمملكة :

من المعروف أن الفخار من أقدم أنواع الانتاج الذى مارسه الانسان فى كثير من بقاع العالم ، ولعل الحاجة الى الأشكال المجوفة لأغراض حيوية متنوعة ، كانت العامل الأول لصنعها ثم مواصلة صنعها والتطور بها على مر الزمن بحكم طبيعة مادة صنعها وماهى عليه من مرونة ومطاوعة للانسان ، حببته فيها وجعلته يلجأ اليها دائما لينتج منها أشكالاً متنوعة لايمكن حصرها .

حدث ذلك فى كل العصور السابقة ، فخلقت لنا أشياء منها ما هو نافع فقط ، ومنها ما يغلب فيها الجمال على النفع ، ومنها ما يتساوى النفع بالجمال ، وفيها ظهرت المشاعر والأحاسيس المتباينة ووضحت الطبائع والتقاليد . استخدم الانسان البدائى فى أنحاء العالم القـدور والأقداح المصنوعة من الطين وتوجد نماذج كثيرة من الفخار والخزف ذات قيمة تاريخية وفنية . فقد استخدمه الآشوريون والبابليون فى كتاباتهم ، ونقشوا أخبارهم على الواح من الطين . ووجدت نماذج متنوعة من الفخار فى مقابر قدماء المصريين ، بعضها خشن مصنوع باليد ، وبعضها فاخر مموه بالميناء فى الوان رائعة (١) .

وقد استخدم المسلمون الأوائل ، فى عهد النبى صلى الله عليه وسلم ، الألواح الفخارية فى بعض كتاباتهم الى جانب الخامات الأخرى . وعندما بدأ الوحي ينزل على النبى صلى الله عليه وسلم فى مكة كان النبى يحرض على أن يدونه بعض الكتابيين ما أمكنهم ذلك ، الى جانب الاعتماد على الحافظة القوية التى يمتاز بها بعض صحابته ، رضوان الله عليهم . فلم تكن كتابة قوية ولا سريعة ولكنها مع هذا كانت كتابسة

(١) الموسوعة العربية الميسرة ، المجلد الثانى ، دار نهضة لبنان للطبع والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٧ ، ص ١٢٧٧

صالحة للتدوين على أى مادة ميسورة من خشب أو عظم أو فخار أو جلد
أو حجارة ، بل ربما كتبوا فى بعض الأحيان على ورق^(١) ، شكل (٤٠)



شكل (٤٠)

نموذج مسطح من بعض الخامات يستعمل للكتابة
فى عهد النبی المصطفى عليه الصلاة والسلام^(١)

(١) احمد السباعي : تاريخ مكة ، مطبوعات نادى مكة الثقافى، مكة ١٩٨٤

وكلمة فخار كلمة عربية صرفة فهي معروفة من أيام عرب الجاهلية الأولى ، بدليل أن القرآن الكريم كان يخاطبهم بما يفهمون من الفاظ ومعان .

وقد وردت كلمة فخار في القرآن الكريم :
" خلق الانسان من صلصال كالفخار " (١)

من هنا يتضح أن بيئتهم كانت تعرف هذه المعانى معرفة من اختلط بها واندمج فيها .

وعلى امتداد التاريخ ، شكل التفاعل الفطرى بين فكر الانسان وبين خامات بيئته أرضية خصبة لابتكار وابداع أشكال تحمل قيما تعبيرية ووظيفية متنوعة ، تنبض بالحياة النابعة من المسحة الانسانية التى عملت على تشكيلها .

ان فن الفخار من الناحية التاريخية ، من أوائل الفنون التى ظهرت على سطح الأرض ، فمنذ بداية الخليقة ، داعبت يد الانسان طينـسـ الأرض وتناولته الأحاسيس فى أشكال ورسوم ونقوش على أسطحها .

وربما نشأ هذا الفن من التعاق الانسان بالأرض ونشأته من صلصال كالفخار ، ولاعجب اذا قلنا ان الأقدار الالهية كانت وراء هذا الارتباط القوي بين هذه الصناعة التى احترفها الانسان منذ أن بدأ ادراكه بالواقع المادى لطبيعة الحياة . ذلك الارتباط الذى يربطه بالأرض التى نشأ منها وخلق الله من ترابها وطينها ومائها ثم اليها يعود مرة أخرى .

وقد رافقت المادة الفخارية (الطين) وجود الانسان منذ القدم ، إذ أن معظم المعروضات الغابرة التى نجدها فى متاحف الفن والتاريخ تتركز فى معظمها على الأوانى الفخارية ، التى كان يستعملها الانسان . وقد أصبحت لها قيمة تاريخية فنية ، واثروبولوجية تساعد الباحث المتخصص على تحديد قيمة الانسان ووعيه وتطوره فى مرحلة ما من مراحل حياته .

(١) القرآن الكريم ، سورة الرحمن ، آية ١٤ .

وبما أن التقليد كان طابعاً مهماً في عملية تطور الذهن والسلوك
الإنسانى ، فقد كان الإنسان القديم يربط حاجاته بالأشكال النباتية
والحيوانية ليبدع منها فكرة يستطيع عبرها أن يحقق غرضه ، فقد أخذ
فكرة الشكلين المقعر والدائرى من بعض الأشكال النباتية ، أو بشكل أدق من
هيئة بعض الثمار والفواكه ، فكانت الطبيعة مصدراً دائماً للإلهام .
لذا أخذ الإنسان تلك الثمار يفرغها من محتوياتها ويجعل منها مادة تعينه
على حفظ غذائه أو وضعه فى إطار خاص يسهل عليه تناوله (١) .

ويختلف المؤرخون فى تفسير كيفية نشأة صناعة الفخار ، ذهب
بعضهم الى أن الإنسان البدائى اهتدى اليها عندما لاحظ أن الفجوات
الناشئة عن سيره على الطين كانت تحتفظ فى جوفها بالماء ، فلا يتسرب
منها الا فى صعوبة وبطء . وذهب البعض الآخر الى أنه اهتدى اليها
عندما اتفق أن سقطت قطعة من الطين على مقربة من نار موقدة فجلست
وتماسكت . . وهناك العديد من الأقوال والتفسيرات فى ذلك .

وأياً ماكان ، فقد اكتشف الإنسان قدرة الطين التشكيلية ، فأخذ
يصنع منه أوانيه يحفظ فيها طعامه وشرابه ، وكان من قبل يحفظهما فى
كؤوس القرع وجوز الهند أحياناً . وفى القواقع البحرية حيناً آخر (٢) .
الواضح أنه كان هناك تطور مرحلى لصناعة الفخار ، وقد انعكست على كل
مرحلة خصائصها الفنية والتشكيلية المميزة والخاصة بها .

ويفترض "كلين نلسون" فى كتابه (السيراميك) أن أقدم أنيصة
فخارية على مستوى الحضارات ، من المحتمل أنها قد صنعت بواسطة النساء
كجزء من أعمالهن المنزلية .

(١) منير البعلبكي : موسوعة المورد، المجلد الثامن، دار العلم للملايين،

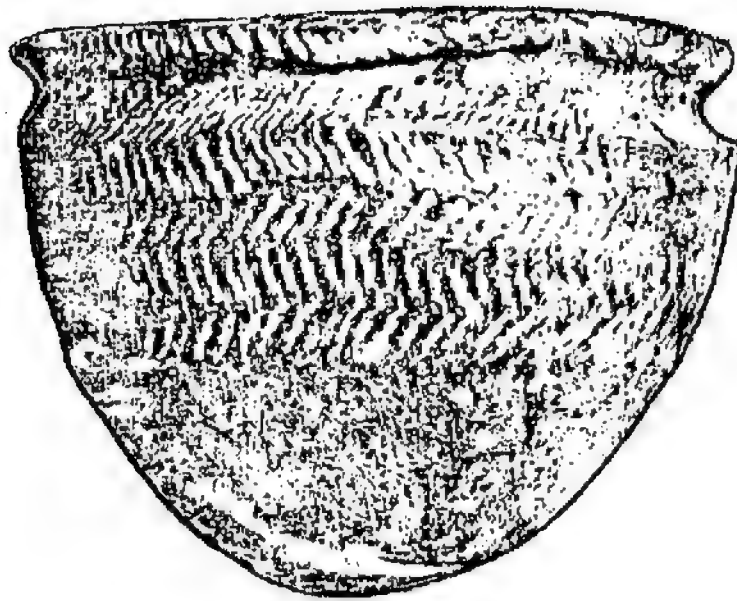
بيروت ١٩٨٣، ص ٧٥ .

(٢) عبد الغنى الشال : الخزف ومطلحاته الفنية، دار مفيس للطباعة،

القاهرة ١٩٦٠، ص

"ففى العصر الحجري الحديث كانت النساء تجمع البذور، ثم تخزن فى سلال ذات غزل جيد ومحكم ، وغالبا ماكانت هذه السلال تغطى من الداخل بطبقة طينية لعمل محتوى أكثر تأثيرا فى حفظ البذور" (١) .

لذلك فان هناك افتراض نظرى (٢) على أن الآنية الفخارية، قد اكتشفت بواسطة الحرق غير المقصود لسلة ما ... ، نتج عن ذلك تعلب قشرة الطين الداخلية للسلة ، وهو مايعرف بالأوانى الفخارية الأولى (The First Pottery) ، كما يتضح ذلك من شكل (٤١)، وبازدياد موجة استقرار الانسان فى مجتمعات وتطور نظام السوق ، أصبح للآنية الفخارية قيمتها الشرائية ، فقد كانت تستبدل بالحبوب والجلود والبضائع الأخرى .



شكل (٤١)

آنية فخارية تنتمى للعصر المبكر

(١) Clenn C. Nelson : Ceramics. Apotters hand book, New York, 1984, p. 19.

Ibid : p. 20.

(٢)

وسرعان ما ابتكر الانسان صناعة الفخار وتفنن فى تشكيله وأضفى عليها نقوشا وابداعا زخرفيا تاريخ البشرية ... فعمل الأوانى الفخارية بمختلف الأحجام والأشكال ولمختلف الغايات ، وزيارة بسيطة الى أى من المتاحف العالمية ترينا مدى التقنية والابداع الخلاق الذى توصل اليه صانع الفخار عبر العصور . " وابتكر دولاب الخزاف (أو عجلة الخزاف) Potter's wheel مستعينا به على تشكيل أنيته الفخارية . ويقال أن أول من استخدم عجلة الخزاف هم قدماء المصريين ، وشكل (٤٢) يمثّل صانع الفخار أمام عجلته .

"ونستطيع أن نلمح التطور منذ تغطية السلال بالطين ، ثم تقليد صنع الأوانى على شكل سلال بعد الانصراف عن استخدام القصب ، ثم زخرفتها بشريط من لون آخر عند الحافة .

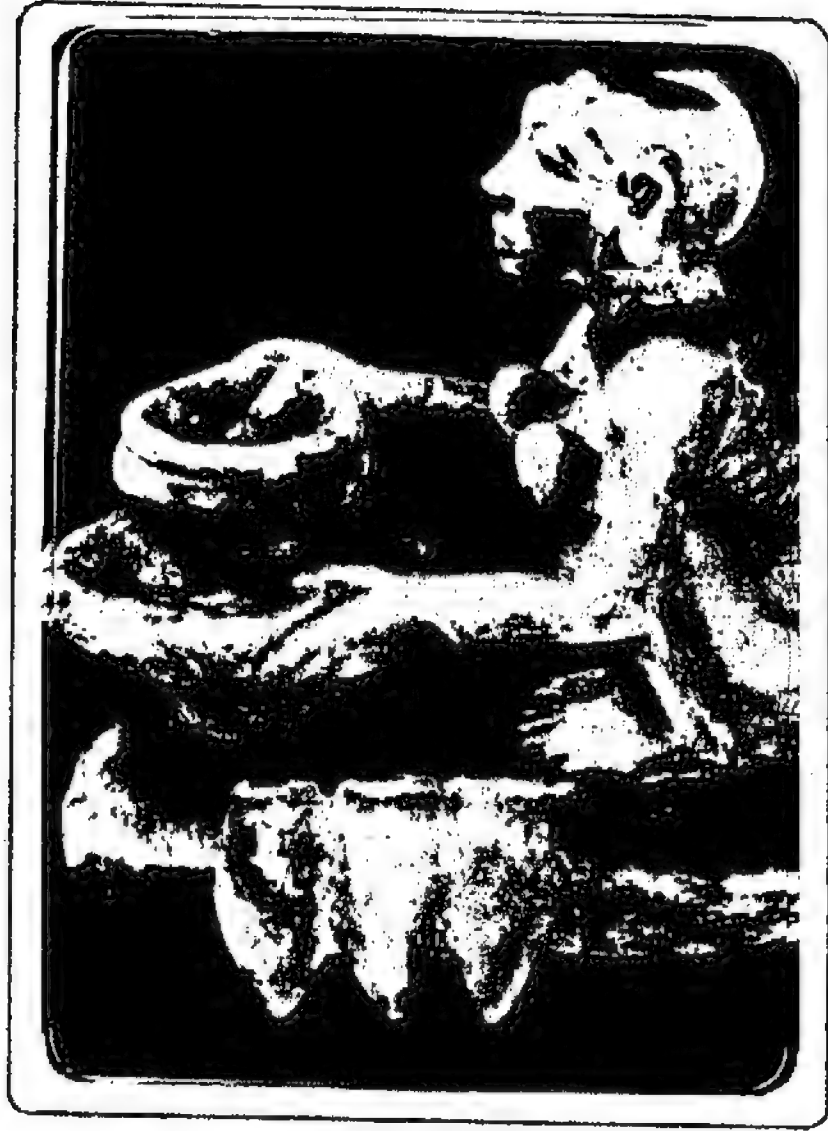
وعندما لاحظ الصانع أن بعض السائل ينحدر فى خطوط رأسية على الجانبين من الحافة الى قاع الاناء التمعت فى ذهنه أفكار جديدة عن امكان تغطية السطح بالخزاف الهندسية التى ظهرت خطوطا بسيطة متقاطعة فى أول الأمر ، ثم تطورت الى اشكال هندسية دقيقة متناسبة " (١) . ويرجح العلماء أن اختراع الفخار تم فيما بين عام ٥٠٠٠ وعام ٤٠٠٠ قبل الميلاد " (٢)

ومع انتشار سهولة تشكيل الطين ، وتسويته بالحرارة ، وازدياد حركة اتعال التجمعات الانسانية ببعضها ، وحاجة الانسان لمختلف الأوانى والأشكال الفخارية والخزفية فى حياته اليومية ، ساعد كل ذلك على تطور الخبرة وتنوعها فى هذه الصناعة .

(١) نجيب ميخائيل ابراهيم : محيط الفنون (الفنون التشكيلية) ، المجلد

الأول ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ١٧ .

(٢) منير البعلبكي : موسوعة المورد ، مرجع سابق ، ص ٧٥ .



شكل (٤٢)

صانع الفخار أمام عجلته بمصر (١)

(١) عيد الغنى الشال : مطلحات فى الفن والتربية الفنية ، عمادة شؤون

المكتبات ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، ١٩٨٤ ،
ص ٢٢٦ .

لقد كان فن الخزاف محافظا على التاريخ فى حمل المظاهر البيئية ، وعبر العصور كان الخزاف حرفيا يعيش فى مستوى اجتماعى بسيط ، ينتج الخزف كاستجابة مباشرة لاحتياجات مجتمعه .

وعندما اتقن الانسان صناعة الفخار ، أخذ يسخر كل مايحعل عليه من نتائج فى سبيل الحصول على المزيد من الجودة والالتقان ، لتحقيق الأفضل لأغراضه فى صناعة الفخار التى تطورت مع مرور الأيام .

وفى شبه الجزيرة العربية عاش الانسان منذ أقدم الأزمان ، وبدا قبل عشرات الآلاف من السنين فى تطوير أساليب تمكنه من السيطرة على بيئته .

وقد أسفر البحث العلمى المعاصر فى المملكة العربية السعودية - متمثلا فى ادارة الآثار والمتاحف ، وبعض جامعات المملكة - عن نشوء حضارات مختلفة مترامية الأطراف على أرض شبه الجزيرة العربية . على أن عهد الاستيطان البشرى فى شبه الجزيرة العربية يعود الى أقدم عصور ما قبل التاريخ . فقد دلت الحفريات وآثار المنطقة الشرقية والشمالية والجنوبية الغربية بالمملكة على وجود فن شعبي أصيل للجماعات والقبائل التى كانت تعيش فى ذلك الوقت ، وكان يرمز لكل جماعة أو قبيلة برموز خاصة بها تظهر فى الزخارف الموجودة على الفخار أو الحلى أو المنسوجات . وان كانت هذه الرموز تتشابه فى مفرداتها ، فمرجع ذلك الى ظاهرة التكامل فى الخبرات الانسانية فى المجتمع الواحد .

وقد ظهرت فى الفترة ما بين عشرة آلاف سنة وخمسة آلاف سنة قبل الآن أول بوادر تمكن الانسان من استئناس الحيوانات ، وزرع النبات خارج شبه الجزيرة العربية وبخاصة فى المنطقة الشرقية من أرض المملكة العربية السعودية ، وفى هذه الفترة توصل الانسان الى صناعة الفخار مستغلا خامات الطين فى بيئته (١) .

(١) متحف الآثار والتراث الشعبى : دليل الزائر - ادارة الآثار والمتاحف ، وزارة المعارف - السعودية ، ص ١٠

وقد وصلت المنطقة الشرقية الى مستوى عال في ميدان الانتاج ،
بما في ذلك صناعة الفخار على العجلة (١) ، ويرجع ذلك الى وجود صلات بيين
هذه المنطقة وحضارة العبيد (*) .

ونتيجة لهذه الصلة بين المنطقة الشرقية وحضارة العبيد ،
يعتقد الباحث أن الأشكال الفخارية والخزفية السليمة منها بعض الشيء* ،
أو الكسرات والتي تم العثور عليها في المنطقة الشرقية قد شكلت على
العجلة (دولاب الخزاف) ، خاصة وأن المنطقة الشرقية من المناطق المعروفة
في المملكة باحتوائها على الطينات العاصلية العالحة لتشكيل الخزف ،
الأمر الذي دعا الخزاف الشعبي بالمنطقة الى الاستعانة بهذه الطينات في
إخراج تشكيلاته الخزفية . شكل (٤٣) .

وهناك شبه اجماع على أن معظم الأواني التي عثر عليها في بعض
مناطق المملكة ، قد شكلت باستخدام عجلة الخزاف وبخامة محلية ، فقد
أسفرت البحوث الأثرية في المملكة على أن الإنسان في شبه الجزيرة العربية
استغل الخامات البيئية على مر العصور في تشكيلاته الفنية .

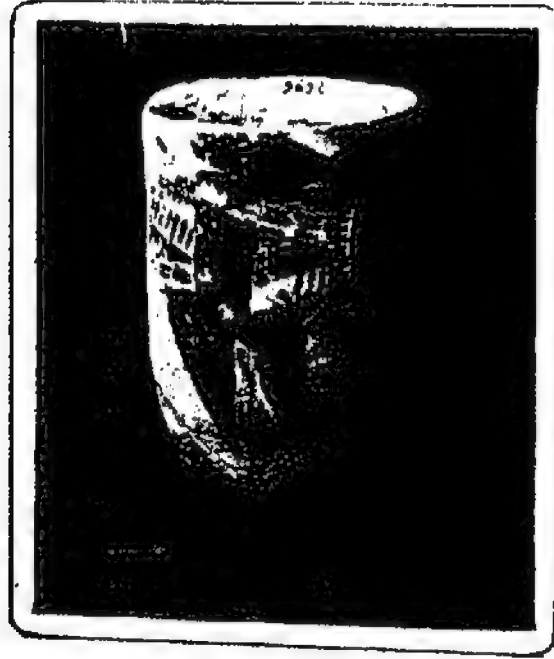
فتشكيل الطين هو أول عمل يتجه اليه عقل الإنسان الذي يعيش على
الفطرة ، لتشكيل الأواني التي يحتاجها في حياته اليومية .

وقد لاحظ الباحث أثناء معاينته للأشكال الفخارية والخزفية -
والتي تنتمي الى أحد المواقع الأثرية بالمملكة وهي قرية " الفاو " (**)

(١) عبد الله حسن مصري : مقدمة عن آثار المملكة العربية السعودية ،
الإدارة العامة للآثار والمتاحف ، وزارة المعارف
الرياض ، ١٩٧٥ ، ص ١١ .

(*) حضارة العبيد : هي فترة من عصور ما قبل التاريخ ، ودامت هذه
الفترة في بلاد ما بين النهرين من حوالي
(٥٣٠٠ - ٣٥٠٠ سنة ق م) .

(**) قرية " الفاو " : وتقع في الجنوب الغربي من مدينة الرياض بالمملكة ،
ويعتبر هذا الموقع من أهم المواقع الحضارية ،
ومعلم من معالم الحضارة العربية على أرض المملكة
العربية السعودية قبل الإسلام .



شكل (٤٣)

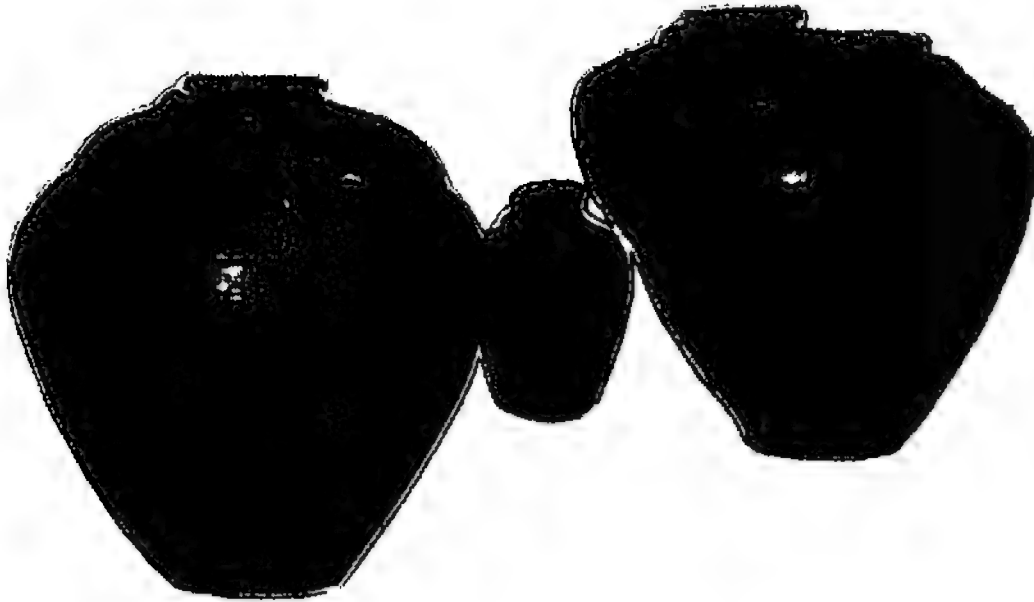
الاناء فخارى مشكل على عجلة الخزاف (١)، تم العثور عليه فى
الخرسانية بالمنطقة الشرقية من المملكة ، يعود عهدها الى
(٥٣٠٠ - ٣٥٠٠ سنة ق. م) ، وهو عبارة عن شكل اسطوانى يضيق كلما
اتجه الى القاعدة ، ذو فوهة مستديرة بحجم الجسم ، وقاعدة مستوية
بارتفاع (٨٥ سم) ، وبقطر (٦ سم) تقريبا ، وتم تشكيله على العجلة
بطيئة الدوران ، ويغلب على الخامة الطينية اللون الابيض المائل
للأصفرار .

ولم يخل سطح الاناء من الزخارف الملونة ، وان كانت جميعها
تتشترك زخارفها بلون واحد بدرجاته ، بدءا من اللون البنى الفاتح
وانتهاء باللون البنى المحروق المائل للسواد بعض الشيء ، ويرى الباحث
أن الخزاف قد استخدم الأكاسيد الملونة مثل (أكسيد الحديد) الهيماتيت
فى رسم زخارفه على الاناء ، خاصة أنها تعطى اللون البنى بعد التسوية
معطيا فى النهاية نوعا من التباين اللونى بين لون جسم الاناء ولون
الزخارف . وهو ما أكدته الخزاف الشعبى بعد ذلك فى استفادته فى هذا
التباين اللونى فى معظم تشكيلاته الفخارية والخزفية ، مؤكدا استمراره
خبرات ممن سبقوه فى هذا المجال .

(١) متحف الآثار والتراث الشعبى بالرياض ، قاعة رقم (٤) .

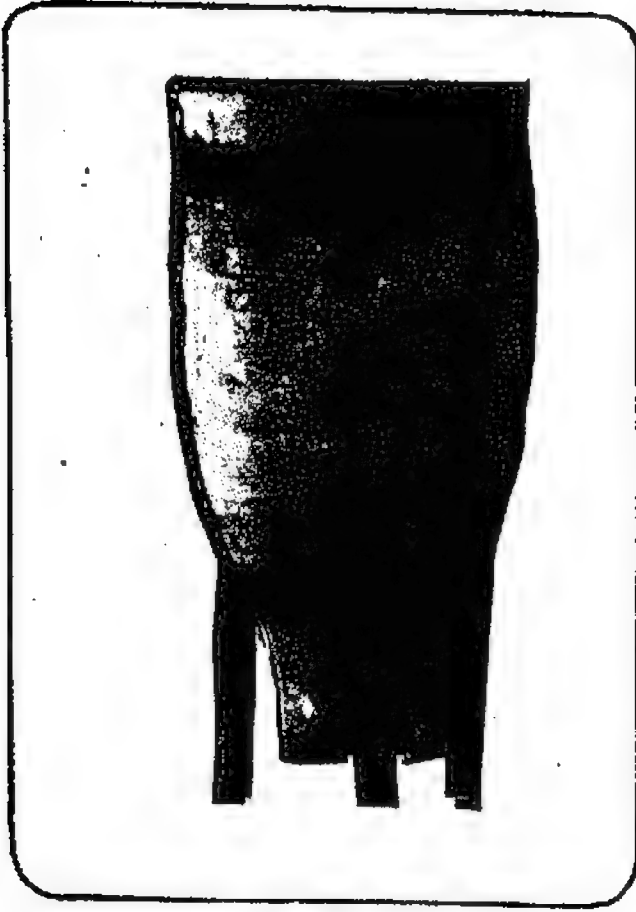
وقد أمكن تشكيل أوان خزفية باستخدام عجلة الخزاف في اختبار -
قام به قسم الآثار والمتاحف بكلية الآداب ، جامعة الملك سعود بالرياض -
للخامة الطينية في هذا الموقع لمعرفة مدى صلاحيتها للتشكيل ، ممسكا
بؤكد بالتالى أن معظم الأواني المشكلة التى وجدت فى هذا الموقع قد
عملت بخامة محلية .

لقد استخدم الخزاف الشعبى القديم أنواعا متعددة من الطينيات
تبعاً لاختلاف مكونات الطينة من بيئة لأخرى لصنع الجرار والبرطمانات
المختلفة المقاسات التى كانت تستخدم لحفظ السوائل والزيوت ، ولحفظ
الحبوب والأطعمة ، الأشكال (٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧) ، إضافة لصنع الأقـداح
والأكواب لشرب الماء ، والمدار لوضع مرق اللحم ، والبرام لطبخ
اللحم المسلوق بالمرق الخ .

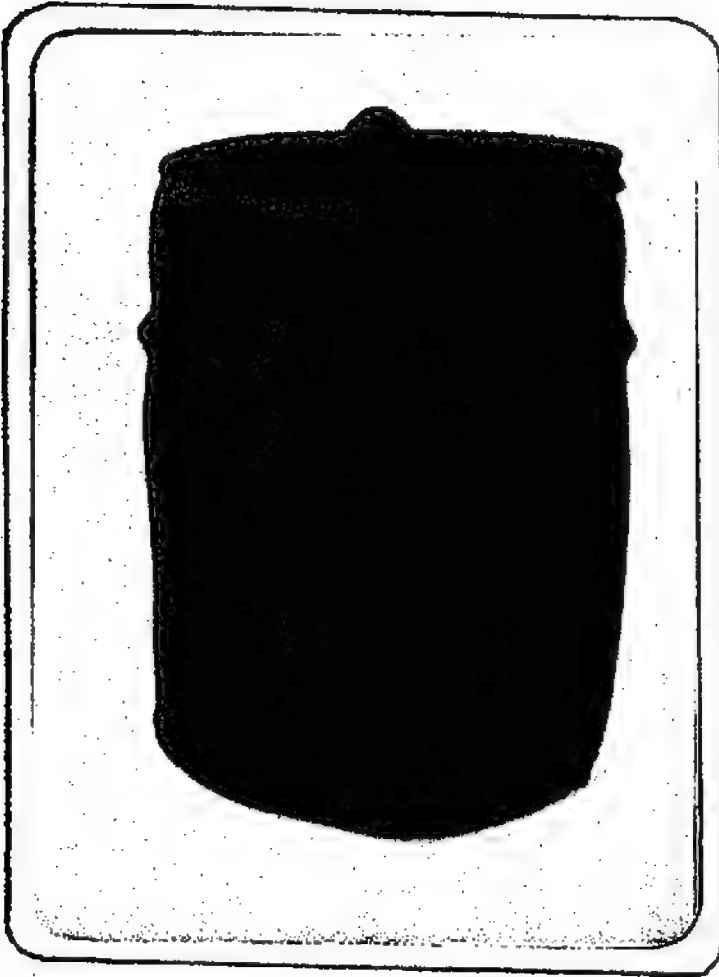


شكل (٤٥) (١)

الديمة لفظ شعبى معروف يطلق
على الأواني الكبيرة لتخزين
الحبوب والتمر أو فى حفظ الماء



شكل (٤٦)
اناء فخارى (زير) يستخدم
فى حفظ الماء .



شكل (٤٧) (١)
شكل فخارى يستخدم فى حفظ
الخبز ويظهر جليا تأثير ألوان
الأكاسيد المعدنية التى استخدمها
الفنان الشعبى على سطح الشكل
كنوع من المعالجة السطحية .

(١) عبد الروءوف حسن خليل، : المقدمة، دار الطباعة والنشر،
جده ، ١٩٨٥ ، ص ٣٩٣ .

ان الأشكال الفخارية والخزفية التى وجدت فى العديد من مناطق المملكة ، والمعروضة فى المتاحف التى تعنى بالآثار بمختلف مناطق المملكة لشاهد على أن الخزافين الشعبيين قاموا بمحاولات عديدة مختلفة الاتجاهات بقصد السير بصناعة الخزف قدما ، الى جانب استخدامهم للأكاسيد المعدنية والبطانات الطينية فى بعض من التشكيلات الخزفية .

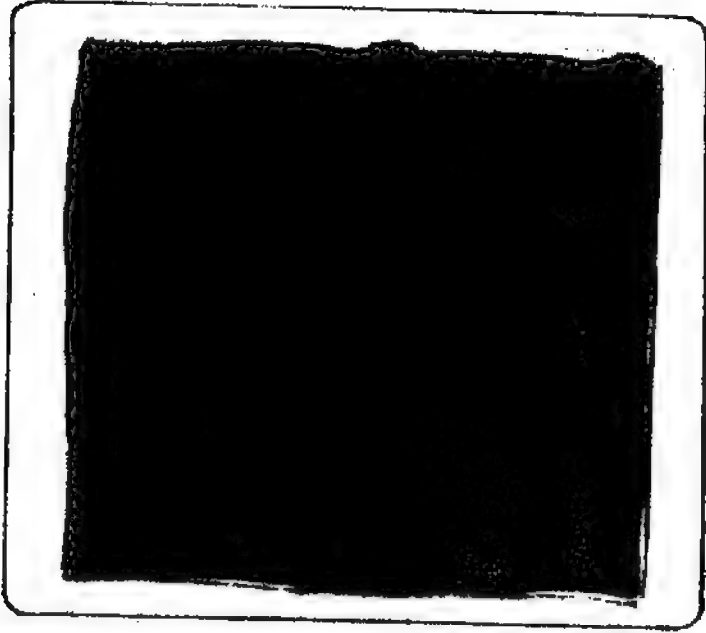
الى جانب ذلك ، فقد شكل الخزاف الشعبى " المعفأة " لأهميتها فى تنقية الطعام من الشوائب ، كما شكل شكلا مسطحا لتوزيع حرارة الموقد (النار) كما فى شكل (٤٨ ، ٤٩) ، وهو هنا امتداد لمن سبقوه فى هذا المجال بخدمة بيئته ومجتمعه ، وأنه جزء من كيان كبير فيه الانسان يوظف خامات الطبيعة والبيئة بتسخيرها لمتطلبات حياته . وكيف لا يكون ذلك ، وقد أوجد الله سبحانه وتعالى الكون من العدم ، وأوجد مافى الكون من أشياء هو أعلم بنفعها ، وترك للانسان محاولة كشفها ، والاستفادة من طبيعتها بالتكيف والتأقلم معها ، ولم يوجد ذلك عبثا .

ولحاجة الانسان الى آنية لحفظ الماء والشرب منها ، شكل الخزاف الشعبى من تربة بيئته شراب (قلل) متنوعة الأحجام ذات مسافات معينة تساعد الشربة على تبريد الماء . ونظرا لارتباط الانسان بالشراب وحاجته الدائمة الى الماء " وجعلنا من الماء كل شئ حي أفلا يؤمنون " (١) فقد رافقت صناعة الشراب (القلل) الانسان فى العصور الماضية . وان اختلفت احجامها وأشكالها الا أن وظيفتها واحدة . ولوجود آلات التبريد الحديثة فقد قل الطلب عليها فى وقتنا الحاضر .

أخذ الفنان الشعبى فى زخرفة أوانيهِ " الشراب " بمختلف التقنيات الخزفية ، فاستخدم الكشط ، والحز ، بالاضافة الى الرسم ، وذلك على

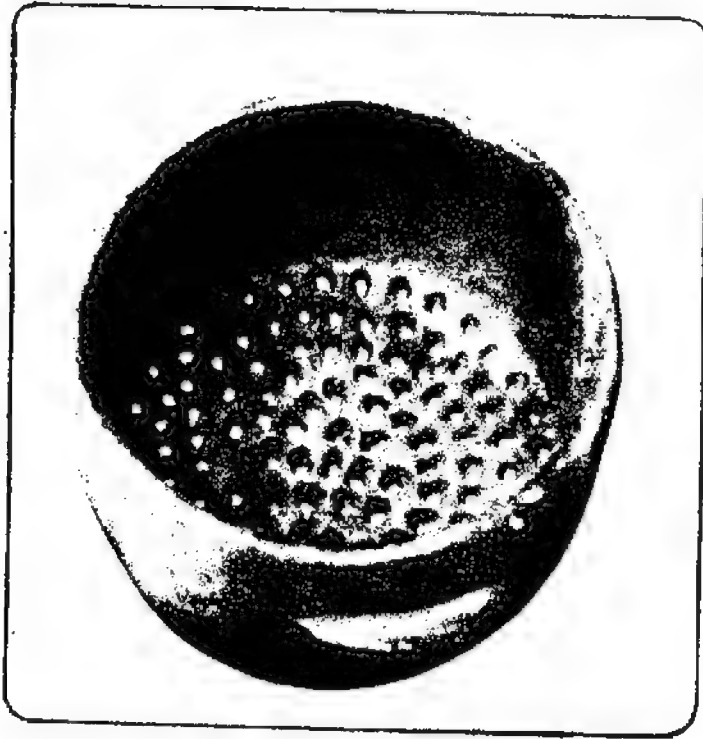
(١) القرآن الكريم ، سورة الأنبياء ، الآية ٣٠ .

السطح الخارجى للبناء معطيا الحس الجمالى الشعبى ، الذى يتم بالبساطة والتلقائية فى التعبير سواء من حيث اختيار الوحدات الزخرفية أو فى وضع الألوان ، بما يتناسب مع مافى البيئة من مفردات زخرفية ومعطيات لونية ، حتى يحصل الوفاق والوئام بين المنتج المشكل وبين مستخدميه . وهو ما يطعم اليه الخزاف أو الفنان الشعبى بمفهوم عام لجميع منتجاته ، الاشكال (٥٠)، (٥١)، (٥٢) .



شكل (٤٨)

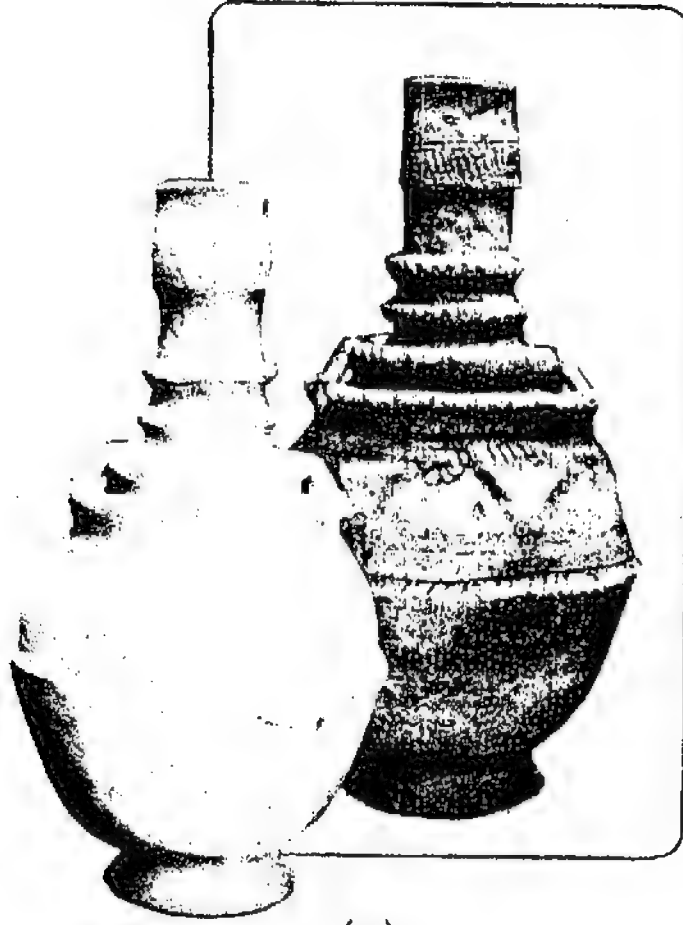
مسطح فخاري يوضع فوق الموقد
لتوزيع حرارة الموقد بالتساوي



شكل (٤٩) (١)

شكل فخاري عبارة عن مصفاة
لتنقية الحبوب

(١) عبد الروءوف حسن خليل : مرجع سابق ، ص ٣٥٥



شكل (٥٠) (١)

شربة تستعمل فى مدن الجنوب الغربى بالمملكة
ويبدو مدى تاثر الخزاف الشعبى هنا بتدرجات
المسطحات الزراعية والمنتشرة فى حبال
ايها، والباحه ...، كسمة من سمات الطبيعة
للبيئة .

(١) عبد الرؤوف حسن خليل، : مرجع سابق ، ص ٢٥٥ .



شكل (٥١) (١)

شربة فخارية ، يتضح فيها
الوحدات الهندسية المتنوعة
من خطوط، ومثلثات، ودوائر
بتكرار منتظم، من خلال
استخدام الأكاسيد المعدنية .



شكل (٥٢) (٢)

إناء فخاري (شربة) لحفظ
الماء والشرب منه . الشكل
يرينا قدرة الفنان على
التلاعب بالأكاسيد المعدنية
في خطوط وأشكال هندسية
متعددة . يتميز الشكل
بالتماثل والاتزان وهي سمة
من سمات الفن الشعبي البسيط .

فعندما يصبح فى مقدور الانسان أن يلمس فى نفسه القدرة على الابتداع والابداع الفنى ، وعندما يصبح قادرا على تحقيق ذاته ومهارته فى التأليف بين عناصر شئ يراه ويشعر بوجوده ، وشئ آخر يخطر بباله ويرغب فى الكشف عنه يتولد فى نفسه على الفور العديد من الأشكال ، كما يتولد أيضا النشاط والفاعلية (١).

شكل الخزاف الشعبى كذلك مجموعة من المياجر ، والأكواب الفخارية التى تستخدم للشرب ، وغالبا ماتزجج هذه الأشكال بطلاءات زجاجية
شكال (٥٣)، (٥٤)، (٥٥) .



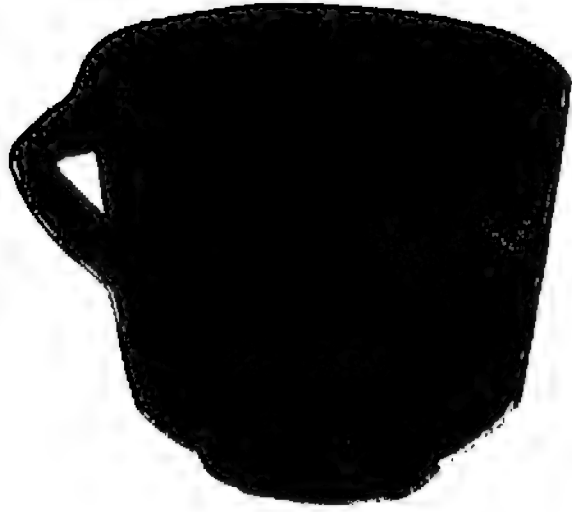
شكل (٥٣) (١)

اشكال خزفية عبارة عن مياجر تستخدم لشرب الماء
استخدم الخزاف الشعبى الدلاء الزجاجى الشفاف
كنوع من المعالجة السدحية ، الى جانب الخطوط
المموجة الغائرة على سطح الشكل . يحتمل أن تكون
مساعداً للصهر قلووية مثل البوراكى .

(١) محمد مدقى الجياخنجى : الحسن الجمالى ، دار المعارف ، القاهرة ،

١٩٨٣ ، ص ٢٨ .

(٢) عبد الروءوف حسن خليل ، : مرجع سابق ، ص ٢٥٨ .



شكا، (٥٤)

عبارة عن كوب فخاري



شكل (٥٥) (١)

إناء فخاري تستخدم في حفظ
القهوة إلى جانب فناجين فخارية
تستخدم في شرب القهوة غالباً
ما تزجج بطلاء زجاجي شفاف .

(١) متحف الآثار والتراث الشعبي ، جامعة الملك سعود بالرياض .

ومن الأشكال الشائعة الاستخدام والتي لا يخلو منزل من وجودها
"المبخرة" وان اختلفت هيئتها من مدينة الى مدينة أخرى ، الا أن وظيفتها
واحدة في وجوب تعطير المكان . أشكال (٥٧)، (٥٨)، (٥٩)، (٦٠) .

وهناك اعتقاد شائع لدى بعض العامة أن تعطير المكان برائحة
زكية كالعود والمسك ... الخ ، يساعد في طرد الشياطين والجان المؤذية
من المكان ، ويمنع العين من الحسد بأمر الله .

وبالإضافة الى هذا الاعتقاد ، فإن الرسول عليه الصلاة والسلام قد
حثنا على استعمال الطيب الذي شاع في عصره حيث ثبت عن رسول الله صلى
الله عليه وسلم أنه قال : (حبيب الى من دنياكم النساء والطيب ، وجعلت
قرة عيني في الصلاة) (١) ، وهذا الحديث يدل على حب الرسول صلى الله عليه
وسلم للطيب ويستشف منه كثرة استعمال الرسول له .

وكان الرسول صلى الله عليه وسلم يتبخر بالعود والكافور (٢)
والعود منه ما هو هندي ، وقد ورد في حديث نبوي شريف ترغيب للناس بالعود
الهندي في قوله صلى الله عليه وسلم (عليكم بهذا العود الهندي ، فإن
فيه سبعة أشفية ، يسعط به من العذرة ويلد به ذات الجنب) (٣) .

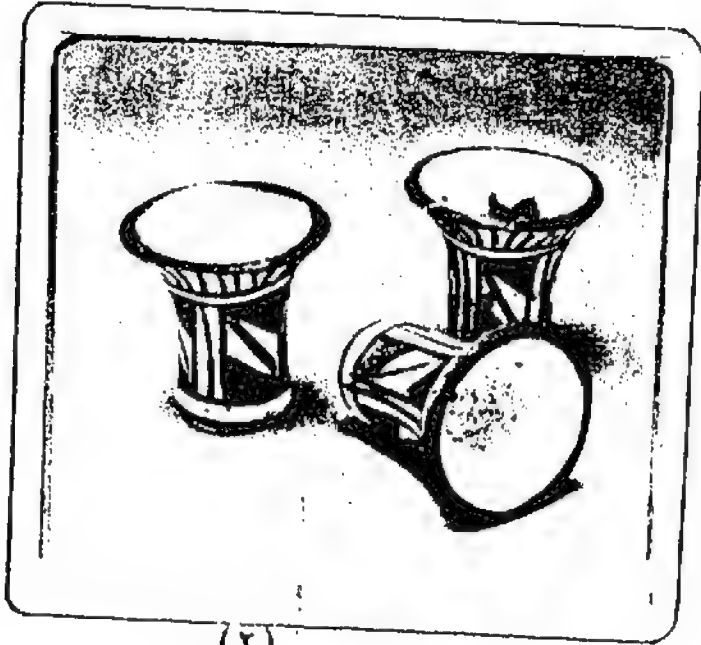
ولاشك أن توجيهات الرسول صلى الله عليه وسلم وحبه للطيب ،
انعكست على المسلمين جميعا في التذليل وطلب الرائحة الطيبة سواء في
أصابع المعاصرين له ، أو في من جاء من المسلمين فيما بعد حتى عصرنا
الحاضر في تطيب الجسم ، أو في تطيب المكان .

ولم ينس الخزاف الشعبي صناعة "المجمرة" وهي عبارة عن شكل فخاري
يوضع فيه الفحم وتشعل بالنار ، حتى تصبح عبارة عن جمرة موقدة تستعمل في
وضعها في "المبخرة" تمهيدا لوضع البخور أو العود عليها ، الى جانب
استعمالها المتعددة ، شكل (٦١) ، وشكل (٦٢) .

(١) ابن القيم : زاد المعاد في هدي خير العباد ، ج ٢ ، المكتبة العملية ، بيروت
لبنان ، ص ١٧٣ .

(٢) ابن سيد الناس : عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير ، ج ٢ ،
دار الأفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٢٩٩ .

(٣) البخاري : الصحيح (فتح الباري) ج ٢١ ، مكتبة الكليات الأزهرية
القاهرة ١٣٨٠ ، ص ٢٦٥ .



شكل (٥٨) (٢)



شكل (٥٧) (١)



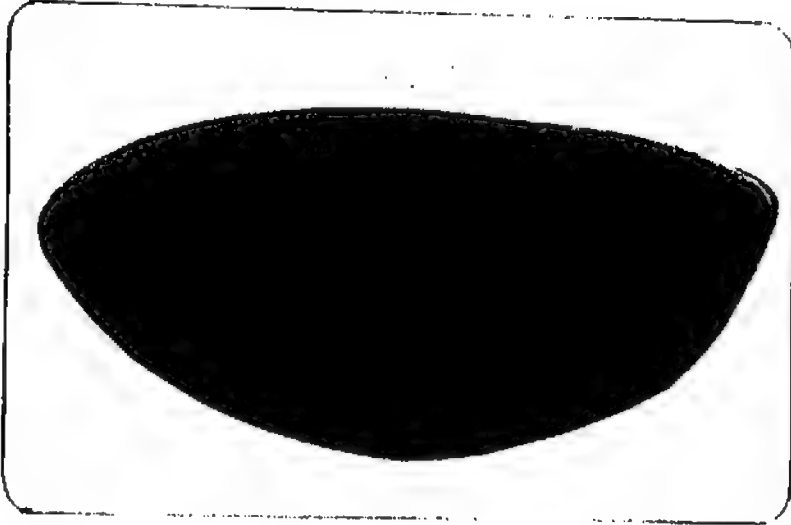
شكل (٦٠) (٤)



شكل (٥٩) (٣)

(مجموعة مباخر تستخدم في تطيب المكان)

(١) متحف الآثار والتراث الشعبي - جامعة الملك سعود بالرياض
 John Topham and Other's : Traditional Crafts of Saudi Arabian,
 128 Kensington Church St, London,
 1982, P. 182.
 (٤) عبد الروءوف خليل ، مرجع سابق ، ص ٢٥٥ .



شكل (٦١) (١)
نموذج فخاري لمجمر شائع
الاستخدام في البادية



شكل (٦٢) (١)
عبارة عن "مجمر" يوضع فيها
الفحم، توقد بواسطة النار
تمهيدا لوضعها في المبخرة.

(١) عبد الرؤوف خليل ، مرجع سابق ، ص ٢٥٦ .

وإذا تمعنا في الأشكال الفخارية والخزفية التي أنتجت على مر
العصور في المملكة نجد أن هناك تشابها في الأشكال ، وترديدا لبعض
الأشكال القديمة أما من خلال تحويل في الشكل بتبسيطه ، أو بحذف
أو إضافة بعض الحليات بما يتمشى مع رؤية الخزاف من خلال واقع
الزمن ، وذلك من ناحية تشابه وظيفة الشكل . ولا غرو في ذلك فهذه
الحرفة التقليدية من سماتها أنها تتوارث من جيل لآخر ، كأي حرفة
مرتبطة باحتياجات المجتمع .

ومما لاشك فيه أن قواعد وأصول التجريد والتبسيط في أشكال الفخار
تنبع من ممارسة الحرفيين القدماء في شبه الجزيرة العربية لممارسة
نحت الأحجار وممارستها بشكل واسع خلال عصورهم المتعاقبة .

وإذا كان الفنان الشعبي بمفهوم عامة منع أشكالا تقيه شر العين
ممثلة في بعض الأشكال الحيوانية أو الطيور وبعض الأسماك ، بالإضافة إلى
بعض الأشكال الهندسية التي تحلب له السعادة كالأحجار الكريمة وبعض
القصص كالفيروز وغيره . فالخزاف الشعبي منع اناء من الفخار يشرب منه
ماء زمزم ويسمى بـ " طاسة الفجعه " بها بعض الآيات القرآنية ، يشرب
الشخص منها الماء عندما يواجه موقفا معيا اعتقادا منه أن ذلك يخفف
عنه الموقف الصعب ويزيل مخاوفه ، وهو اعتقاد ديني بتوكيل أمره لله
تعالى .

إن الرمز في الفن الشعبي عبارة عن دلالة أو صفة تأخذ شكلا
من مظهر معين ، بعضها يرسم في أعماقنا نتيجة خبرتنا به ، وبعض الرموز
تحتاج إلى استدلال أو استنتاج .

فالشربة تحمل في معانيها الاتساع والامتلاء ، وتتمثل في
ارتباطها ونسبها ومقاييسها بالإنسان ، فاجزاء الاناء الأساسية والتي
تعرف باسم " البطن " للجزء الأكبر ، و" الكتف " في النقطة التي يستدير
فيها الشكل عند اقفاله ، والرقبة للشكل المكون من الجزء الضيق إلى
الداخل ، والمتعل من نهاية الكتف للفوهة ، و" الشفة " للشكل المنشأ الذي

يحيط بالفوهة .

وبين هذه الأجزاء المختلفة توجد احتمالات لانتهائية للتعبير
بالإناء في رأى نقاد الفن الحديث بأنه يشبه جسم الإنسان ، وهذا يساعد
على استخراج بعد جمالى آخر لمعنى المفرغات الفخارية ، وهو ما سيحاوله
الباحث في تجاربه الذاتية .

- الفخار والخزف الشعبي بالمنطقة الغربية :

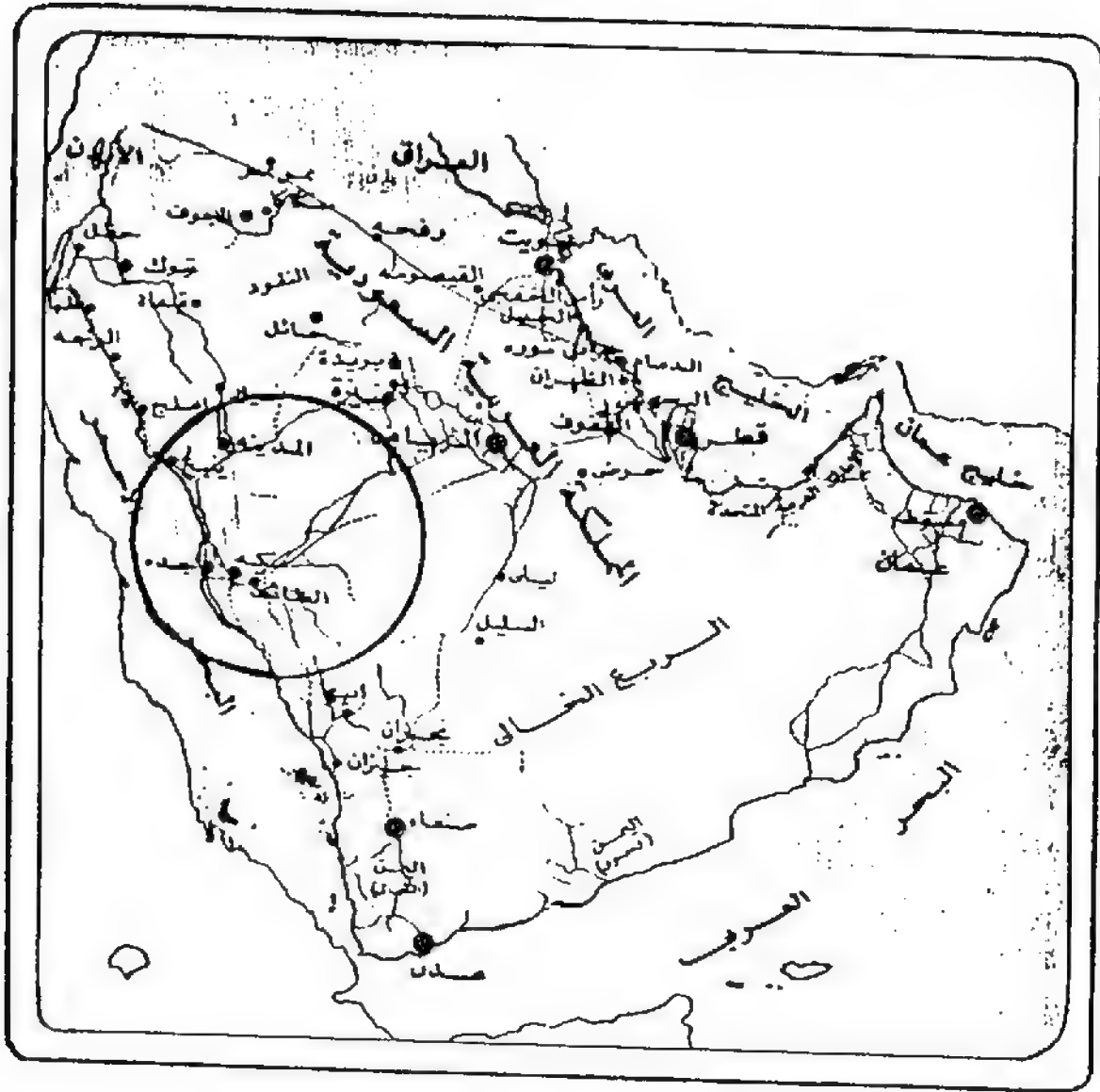
تحتفظ المنطقة الغربية من المملكة " الحجاز " بأهم وأعظم مآثر الأمة العربية والإسلامية جمعاء ... فالى جانب الحرمين الشريفين فى مكة المكرمة والمدينة المنورة ، فإنه يكمن فى جنباتها العديد من المواقع والأماكن التاريخية والأثرية ، التى سجلت آثار الدعوة المحمدية عليه العلاء والسلام للدين الإسلامى .

ومكة المكرمة ، والمدينة المنورة ، والطائف ، وجدة ، بالإضافة الى بعض المدن والقرى الصغيرة والتى تتبع منطقة الحجاز ، هى فى مجملها تقع فى المنطقة الغربية بالمملكة . شكل (٦٢)

هذه المدن جميعها منذ القدم كانت همزة وصل فى التجارة ، وتبادل السلع بين الشمال والجنوب ، والشرق والغرب لوجود الأماكن المقدسة بها (مكة المكرمة ، المدينة المنورة) حيث تستهلك البيئة المحلية منها ما تحتاج اليه ، ثم يحمل الباقي الى الأماكن المحتاجة اليه ، فتحمل حاملات وواردات الجنوب الى الشمال كما تحمل واردات الشمال الى الجنوب وهكذا ... وانتشار الأسواق فى المدن الحجازية ، وعلى وجه الخصوص بمكة دليل على وجود عرض وطلب ، وعلى وجود بيع وشراء .

وكانت قريش أعظم قبائل العرب تجارة ، وقد نزل فى تجارة قريش وقوافلها قوله تعالى : (لا يلاف قريش ايلانهم رحلة الشتاء والعيف ، فليعبدوا رب هذا البيت ، الذى أدلعمهم من جوع وآمنهم من خوف) (١) والمراد بهذه الآيات ما كانت تألفه قريش من الرحلة فى الشتاء الى اليمن ، وفى العيف الى الشام ، واتجارهم وأمنهم فى هذه الأسفار لأنهم أهل الحرم وساكنوه ، وبالإضافة الى أن أهل مكة أهل سفر وقوافل فقد كانت التجارة تقدم اليهم

(١) القرآن الكريم : سورة قريش .



شكل (٦٢)

خريطة توضح أماكن حدود البحـ
بـالمنطقة الغربية بالمملكة

من الخارج فى مواسم كثيرة أهمها موسم الحج ، حيث أن العرب تأتي مكة للحج والتجارة فى آن واحد .

وقد قيل أن قريشا إنما سميت (قريشا) " لأنهم كانوا أهـل تجارة وتكسب وضرب فى البلاد ابتغاء الرزق يتفرشون البياعات فيشترونها ، ولم يكونوا أهل زرع وضرع ، من قولهم فلان يتقرش المال أى يجمعه " (١) ، وكانت تجارة قريش عظيمة ورحلاتها فى طلب التجارة عديدة .

هذه العملة التجارية والاقتصادية كانت تحمل معها علات حضارية وتأثيرا متبادلا على مدى الاتصال الممكن فى ذلك الزمن ، مما عاد على مكة خاصة ، وعلى الحجاز عامة بتأثيرات مختلفة .

ونتيجة لهذا التجمع التجارى وأهمية هذه المدن كممر تجارى ، إلى جانب أهمية الطرق التى تربط بين هذه المدن كطرق للحج إلى بيت الله شكل (٦٣) ، فمن المؤكد أن هناك صناعات وحرفا تقليدية قامت ، واستمرت سنوات ، وقرونا من الزمن للوفاء بمتطلبات المجتمع وحاجاته ، وحتى عصرنا الحالى .

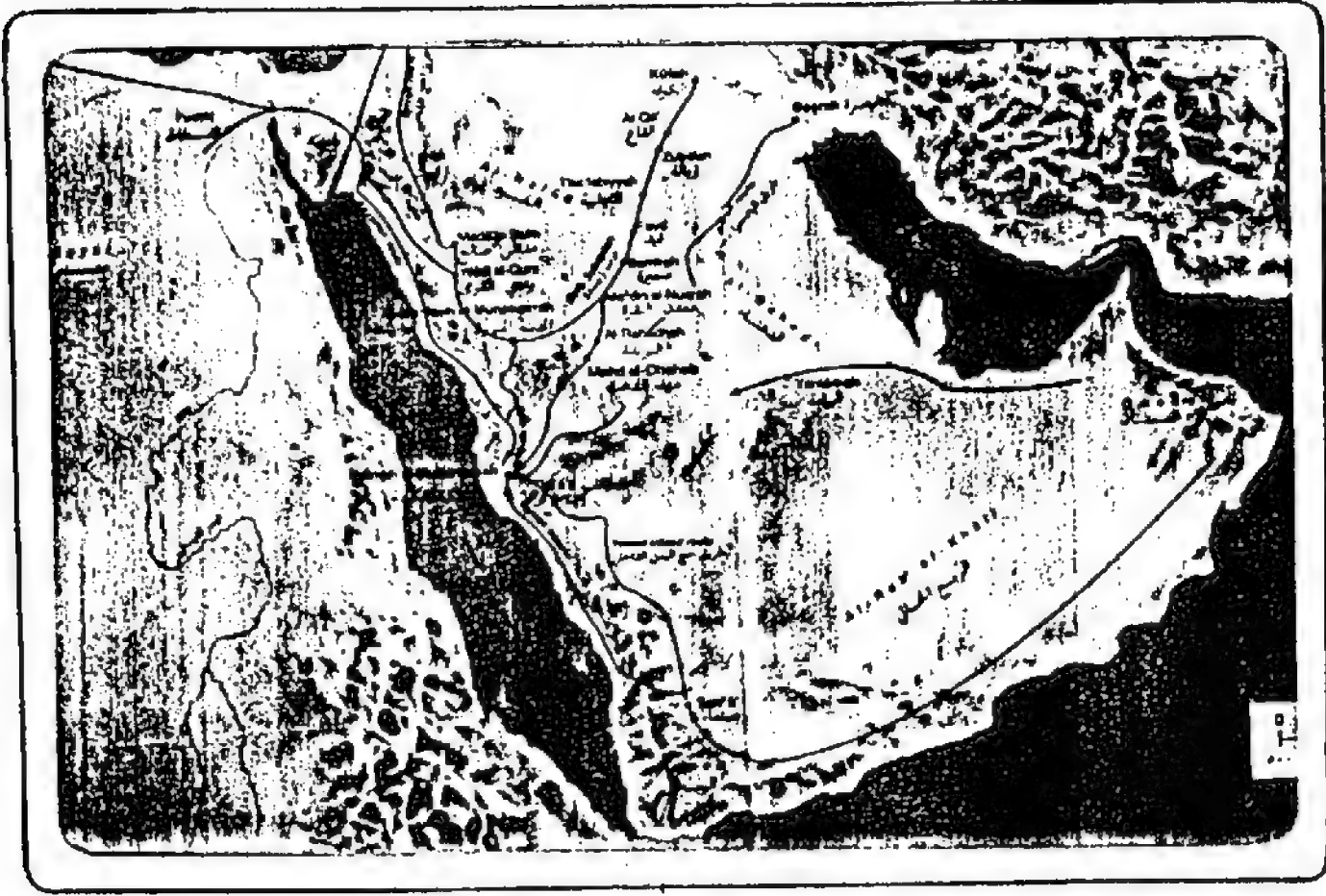
من هذه الصناعات صناعة الفخار ، والتى تعد من أقدم الصناعات البشرية ، فخاماتها متوافرة فى كل مكان ، وفى كل بقاع الأرض .

ولما كانت مكة ملتقى للواردات والصادرات التجارية ، إضافة إلى أنها كانت ملجأ للعديد من الوافدين من الحبشة ، والشام ، ومصر هربا من الاضطهاد وخوفا على حياتهم فى أعمارهم ، أو طلبا وطمعا فى السكن بجوار بيت الله " (٢) ، فإن الباحث يرى أن معظم الصناعات والحرف التقليدية قد بدأت فيها .

(١) سعيد الأفغانى : أسواق العرب فى الجاهلية والإسلام ، ط ٣ ، دار الفكر

بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ١٩١ .

(٢) أحمد السباعى : تاريخ مكة ، مطبوعات نادى مكة الثقافى ، مكة ١٩٨٤ ، ص ٤٣ .



شكل (٦٣) (١)

خريطة توضح طرق الحج في العصر الاسلامي المبكر

(١) سعد بن عبد العزيز الراشد : الربذه (صورة للحضارة الاسلامية المبكرة في المملكة العربية السعودية) ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، ١٩٨٩ ، ص ١ .

ضمت مكة فى عهد قريش ماتضمنه عوامم اليوم تقريبا من جماليات
أجنبية يهبطون اليها بفنونهم وأموالهم وبعض علومهم ، فلا تلبث أن تتسع
لما يهبط اليها وتفسح لهم من المجال ماتفسحه اليوم ، وكثير من كتب
السير فى مجموعها تحدثنا بأنه كان من سكانها نمارى الروم ووثنيون من
فارس وأنه سكنها جاليات من العراق ومصر والحبشة (١) .

وفى كل مجتمع انسانى لابد وأن تقوم بعض الحرف التقليدية ، لسد
احتياجات المجتمع من خلال الاستخدام والاستفادة من خامات البيئة الطبيعية ،
اما بتكيفها ، أو بالاستفادة كما هى فى الطبيعة مثل صناعة الفخار .

وكأى مجتمع عندما يتكون من خليط من الجنسيات ، يكون هناك نوع
من التبادل الفكرى والثقافى الى جانب القيم الاجتماعية والعادات السلوكية ،
ولابد أن تتأثر الفنون الحرفية التقليدية بذلك ، فتأمل بعض المفاهيم
الوظيفية ، أو قد تتغير ، أو يكون هناك نوع من التعديل والمواءمة مع
طبيعة البيئة ومتطلبات المجتمع .

واذا كانت التجارة تغلب على مكة ، فان الزراعة والصناعة السى
حد ماتغلب على الطائف ، كما تغلب الزراعة على المدينة وخيبر ووديان
القرى ، الى جانب انتشار الأسواق فيها ، حيث تعرض السلع المختلفة سواء
منها المنتجة محليا أو المستوردة من بلاد أخرى كالشام وغيرها . واذا كانت
للمدينة المنورة أسواقها وتجارها بصفة عامة ، الا أنها كانت أقل من

(١) أحمد ابراهيم الشريف : مكة والمدينة فى الجاهلية وعهد الرسول ،
دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٩٠ .

مكة بكثير^(١). ومع ذلك فكانت أشهر صناعاتها الى جانب صناعة السجلات صناعة الفخار من أوان وأباريق وأكواب وجرار وحل وغيرها من اللوازم ، وذلك منذ العصر الجاهلي ولا زالت مستمرة حتى وقتنا هذا^(٢).

وقد أقيمت عدة مصانع للفخار في أرض الحجاز في محاولة من الخزاف الشعبي امداد مجتمعه بأوان فخارية لحفظ السوائل وبخامة النبيذ والخمر، وخاصة عند صفوة القوم من أهل مكة ، ويشرب . وكيف لا وقد اعتادوا فسي الجاهلية على مجالس الشرب والغناء ، فلما أهل الاسلام بأنواره على البشرية، كسرت الأواني وأريق الخمر على الطرقات احتراماً لتعاليم هذا الدين .

وقد وجدت آثار لهذه المصانع الفخارية حول منطقة الحرم المكي أثناء توسعته الأولى في العهد الملكي السعودي في عام ١٩٥٥م بمنطقة مولد النبي أو شعب على حاليا ، على شكل كسرات فخارية . وبعض هذه الأواني كانت شبه سليمة ، الى جانب بقايا وأجزاء من أفران الحريق (التسوية) .

الا أن معظم هذه الآثار قد ووريت أثناء توسعة الحرم المكي ، ولم تلتقط صور فوتغرافية لبقايا هذه الأفران ، وان تم الحفاظ على اليسير من هذه الأشكال الفخارية عند بعض العامة من الناس ، ممن يهوىون اقتناء الأشكال التي تمت الى التراث (*).

(١) عبد العزيز بن ابراهيم العمري : الحرف والصناعات في الحجاز في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم ، دار مكة للطباعة والنشر ، مكة ١٩٨٥ ، ص ١٥٠

(٢) سليمان عبد الغنى مالكي : بلاد الحجاز ، مطبوعات دار الملك عبد العزيز ، الرياض ، ١٩٨٣ ، ص ١٠٤ .

عائشة بنت عبد الله باقاسي : بلاد الحجاز في العصر الايوبي ، دار مكة للطباعة والنشر ، مكة ١٩٨٠ ، ص ٧٥ .

(*) نقلا عن الرواة من كبار السن في منطقة مكة .

وقد كان هناك تجمع للمعامل الفخارية فى مكة فى مكان يطلق عليه "الجميزة" بحى " المعابده " وعرفت أرقتهما "بالكوشة" نسبة الى قعاشين الحريق (التسوية) ، وهو مصطلح شعبى معروف حتى فى معان الفخار بمصر (١). وابتداءً من عام ١٣٧٥ هـ ، تقرر نقل هذه المعانع الى حى الرصيفة وذلك لما يسببه الدخان المنتشر من ضرر ومضايقات على سكان "الجميزة" . وهى باقية الى الآن فى منطقة الرصيفة ، وان تقرر نقلها الى مكان آخر ، بعد أن أصبحت المنطقة مأهولة بالسكان .

وكانت توزع هذه المنتجات والمشغولات الفخارية على أسواق مكة ، من هذه الأسواق سوق المنشية خلف المسعى ، وسوق القشاشية ، وسوق المغير ، وسوق المعل ، وبعض الدكاكين فى المعابدة وجرول ، وهناك من يفضل الذهب مباشرة الى المعانع لسهولة المواصلات .

ومن شاركوا فى صناعة الفخار فى مكة المكرمة عائلة أبو لبن ، وعائلة الشريف ، وعائلة الطيب ، وعائلة المعمرى . وكانت هذه المهنة تتوارث جيلا بعد جيل . وحتى وقتنا الحاضر لم يبق منهم الا بيت أبو لبن ، والذى استطاع كبيرهم ان يستفيد من التقنيات الحديثة فى صناعة الخزف من أفران كهربائية ، وطلاءات زجاجية بمختلف تقنياتها ، الى جانب استخدام مختلف التقنيات التشكيلية من صب وقالب ... الخ .

أما فى المدينة المنورة فبدأت المعانع الفخارية فى باب الكوفة ، وكان عدد هذه المعانع حوالى ستة عشر مصنعا ، ثم انتقلت الى باب قبلى فتقلص عدد المعانع الى عشرة معان ، ثم انتقلت بعد ذلك الى مكان خلف البقيع لمدة سنتين ، وبعد التوسعات العمرانية ، انتقلت مرة أخرى الى مكان يسمى الدويخله طريق المطار وأصبح عدد المعانع أربعة .

(١) سعيد المدر : مدينة الفخار ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٥٣ .

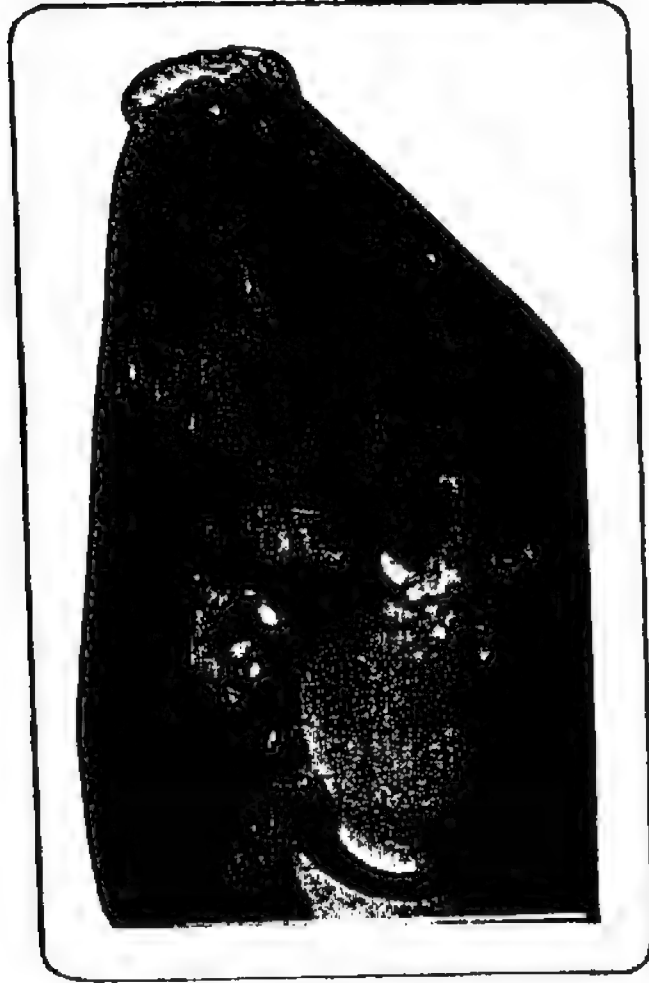
وكانت منتجاتهم تباع فى شارع العينية ، وبعد وجود آلات التبريد كالثلجات ، تنشرت أماكن هذا البيع ، فأصبحت تباع فى باب الكومس ، بالقرب من مسجد بلال ، وفى أماكن متفرقة من المدينة .

ومن العائلات التى اشتهرت بممارسة هذه الحرفة التقليدية ، عائلة يحيى سعيد أبو لبن ، ومطفى أبو لبن الذى يعد من أوائل الرعيل فى صناعة الفخار فى المدينة المنورة . وهناك عائلات أخرى ممن شاركوا فى صناعة الفخار مثل عائلة أحمد عبد ربه ، و خليل الفاخورجى ، ومسلم قايــــــــــــدى وغيرهم .

وفى جده قامت صناعة الفخار منذ القدم كأي مدينة حجازية ، إلا أن ممارستها كانت على نطاق ضيق ، ذلك أن تربتها الطينية رخوة ، ودرجة مسامها كبيرة ، لاتساعد على التشكيل فيضطر الخزاف الشعبى الى خلط بعض الطينات فى سبيل الحصول على طينة صالحة وقابلة للتشكيل ، الأمر الذى يرهقه فى عمل منتجات فخارية متعددة الوظائف ، فاقتمر على عمل الأزيار ومراكن الزرع ، شكل (٦٤) .

ومدينتا حده والطائف تشتركان معا فى جلب المعنوعات الفخارية من مكة ، وخاصة شراب المدينة ، لما عرفت به هذه الشراب من تبريدها للماء ، ولنقاء بياض لونها . وإلى جانب خزافى الطائف ، هناك بعض من خزافى مكة لهم مصانع فخارية فى الطائف ينتقلون اليها فى فعل الصيف - باعتبارهم - معيضا لأهل الحجاز - يساعدهم فى ذلك تربتها الطينية القابلة للتشكيل ، وأغلب هذه المنتجات المراكن الزراعية الى جانب الشراب والأزيار والمباخر .

وقد لاحظ الباحث أن هناك ثمة نقاط مشتركة فى تقنيات التشكيل البنائية لدى صانعى الفخار ، بالرغم من وجود بعض الاختلافات فى وضع بعض الأدوات المستخدمة للتشكيل كأداة الدولاب حيث تنفرد المدينة المنورة عن بقية المناطق ، فى استخدام صانعى الفخار للدولاب ، حيث توضع الدواليب



(١)
شكل (٦٤)

خزاف شعبي من مدينة حدة يمارس تشكيل
الاناء على الدولاب

(١) انحلوبيشي : مكة المكرمة منذ مائة عام ، دار ايميل للنشر ،
لندن • ١٩٧٠ ، ص ٣٩ •

تحت مستوى الأرض كما فى شكل (٦٥) ، وشكل (٦٦) تفاديا لـبـرودة القدمين وخاصة فى الشتاء القارس ، الأمر الذى قد يعيق صانعى الفخار من استخدام العجلة فى دوران القرص ، والذى يتم التشكيل عليه لأغلب المنتجات الفخارية .

كما أن الكل يجمع على أن الأشكال الفخارية والتي تمت الى الحرفة الشعبية فى وقتنا الحاضر هى امتداد للأشكال الفخارية الماضية . وان كان هناك نوع من التبسيط والتحويل فى الشكل الخارجى للمنتج ، فهو واقع زمنى حيث يفرض على الحرفى أن يساير عصره . وهو تغير نتيجة للحقيقة الثابتة ، ألا وهى التغير العام فى الكون ، كما ان هذا التغير لا يـسـد وان يصاحبه تجارب كثيرة ، وخبرات تراكمية لدى الحرفى الشعبى المحكوم بمجتمع معين والمحدد بظروف زمانية ومكانية خاصة ، وهذه الظروف لها شأنها وقوتها فى تحديد التعمور لهيئة الشكل . فالفنان الشعبى انسان عادى لديه موهبة فطرية ورثها عن آباءه وأجداده الأولين وربما يضيف اليها أو يحذف منها نظرا لمتطلبات المجتمع الذى يعيشه . فهو يملك حسن الاستعداد للتعبير عما هو متسم بالكلية والشمول فى ظل السلوكيات الحميدة والأخلاقيات القويمة . الاشكال (٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢) .

والخزاف الشعبى يؤمن بالطين كمادة ذات كفاءات لا حدود لها ، فاستخدمها كوسيلة متماسكة يمكن ترجمتها الى علاقات ثلاثية الأبعاد ، وهى التى ربطت الانسان بنشاطاته وبيئته ، وقدمت خيطا متعلا ، يربط الماضى بالمستقبل .

وفى ذلك يقول عبد الغنى الشال :

" والفخارى الشعبى يعبر بخاماته عن متطلبات الجماعة بأسلوبه وبفطرته . مجددا طالما أتته الفرمة وسمحت له الظروف ، وتتميز أعماله بالتقاليد الموروثة تارة ، ومستخدما الرموز تارة أخرى ، مع الحفاظ على جوهر الأسلوب وخصائصه الذى لا يتقيد بالوصفيات والتقاليد الكلاسيكية ، ينسج



شكل (٦٥)

يوضح وضع الدولاب (عجلة الخراف) بالمدينة المنورة



شكل (٦٦)

يوضح طريقة التشكيل بالدولاب والمستخدم في التشكيل
الخزفي بمنطقة المدينة المنورة .



شكل (٦٧) (١)

عبارة عن اناء فخارى حجمه ثلاثة اضعاف حجم الشربة
العادية ويستخدم فى حفظ الماء للشرب ، ويلاحظ
على الشكل أن الخزاف الشعبى أعتنى بزخرفته بإضافة
قطع صغيرة من الطين قبل تسويتها .

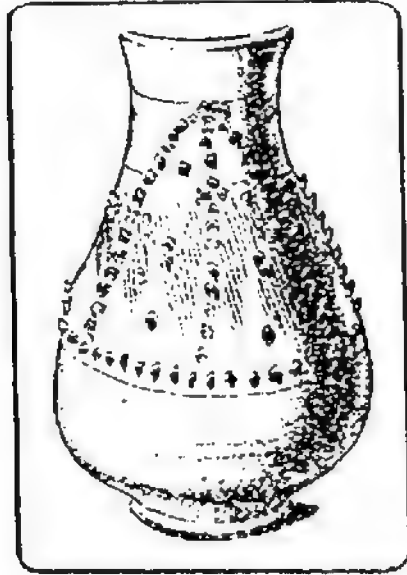
(١) انجلو بيشى : مكة المكرمة منذ مائة عام ، دار ايميل للنشر ،
لندن ، ١٩٧٠ ، ص ١٠٥



شكل (٦٩)



شكل (٦٨)



شكل (٧٠)

(١)

مجموعة من الشراب الفخارية تستخدم في حفظ الماء للشرب



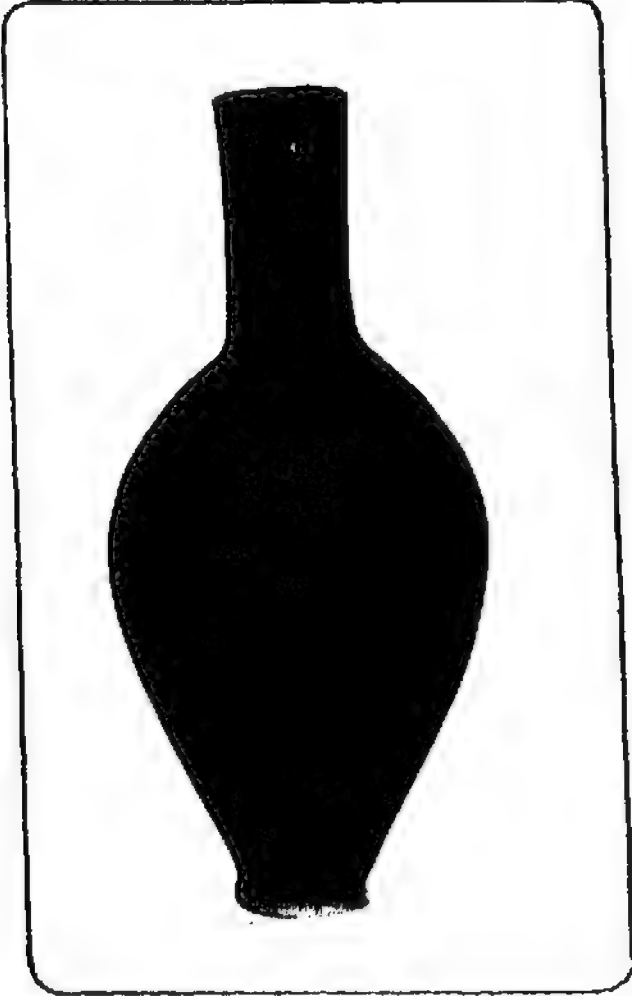
شكل (٧١) (١)

عبارة عن اناء من
الفخار يستخدم كمبخرة
لتطيب المكان .



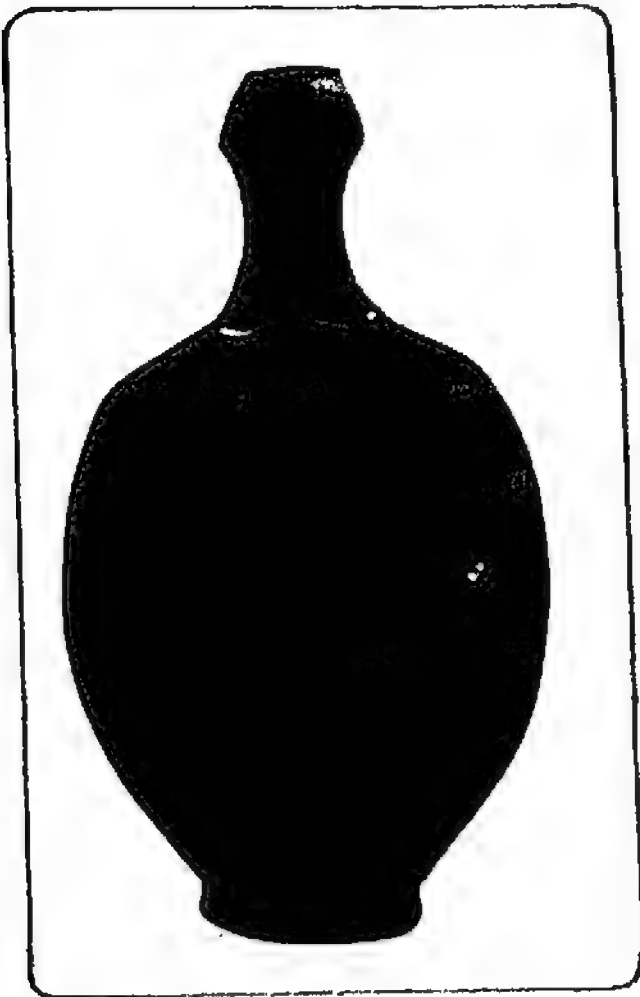
شكل (٧٢) (٢)

اناء فخاري عبارة عن ابريق
يستخدم في حفظ الماء . وقد
استخدم الخزاف الشعبي السدولاب
في طريقة التشكيل ويظهر ذلك
واضحا على الجسم الخارجى للاناء .



شكل (٧٢)

شربة فخارية شائعة
الاستخدام لحفظ الماء
للشرب في المدن
الحجازية بالمنطقة
الغربية بالملكة.



شكل (٧٣)

شكل فخاري آخر
يستخدم في حفظ الماء
للشرب.

فى انتاجه ويجدد فى أشكاله ، ويعمل بكفاءة ومهارة نادرتين عالما بأصول حرفته فاهما لكل أسرار الخواص الطبيعية لخامته (١) .

ان جميع الأشكال الفخارية تتشابه فى معظم السمات التشكيلية فى جميع مناطق هذا البحث (المنطقة الغربية) ، وان كانت مكة المكرمة ، والمدينة المنورة تنفردان عن بقية المناطق فى تصميميهما للدوارق . وهى عبارة عن أوان فخارية خاصة للشرب فقط ، وتستخدم فى الحرمين الشريفين فى مكة المكرمة ، والمدينة المنورة .

فالدورق كما فى مختار الصحاح ، هو مكيال للشراب فارس معسرب (٢) ، يوضع فيه ماء زمزم فقط فى مكة ، ولا يستعمل لغيره ، كما جرت العادة من قديم الزمان (٣) ، فزمزم مكانة سامية واعتبار عظيم لدى المسلمين ، لذلك قال ابن عباس رضى الله عنه ، عن ماء زمزم انه شراب الأبرار .

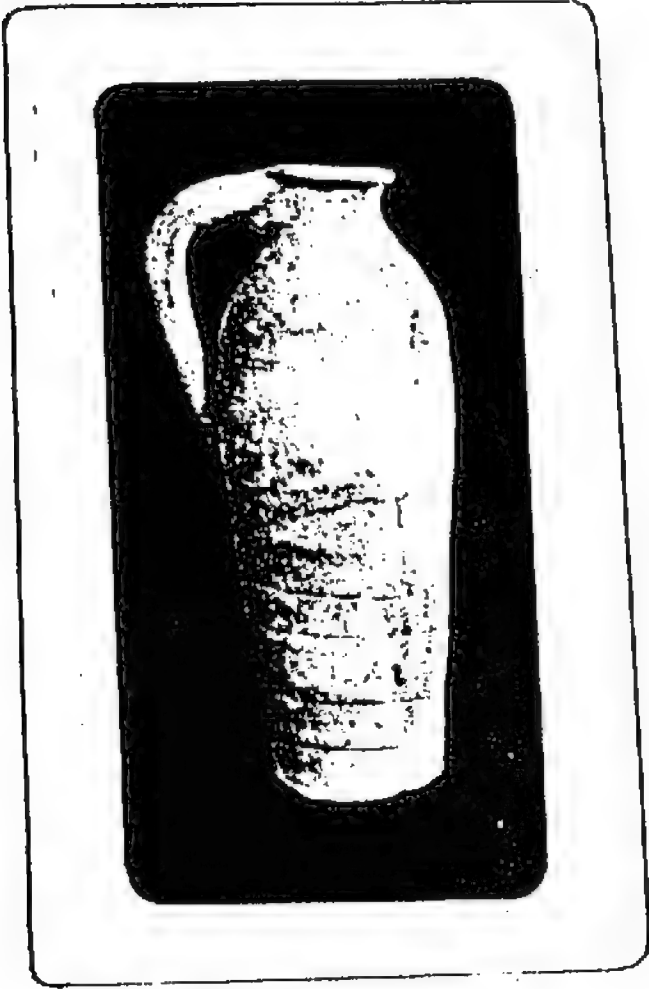
الا أن هناك اختلافا فى تصميم الهيئة لشكل الدورق المستخدم فى الحرم الشريف بمكة ، والمسجد النبوى بالمدينة المنورة ، فدورق المدينة المنورة عبارة عن شكل اسطوانى ارتفاعه ٢٠ سم تقريبا ، بغوطة دائرية يمكن الشرب من خلالها ، وللشكل أذن جانبية يستطيع بها المستخدم من التحكم فى امساك الاناء ، ووضعه فى صندوق مستطيل ذى حواجز ، شكل (٧٦،٧٥)

(١) عبد الغنى الشال : الفخار الشعبى فى مصر ، مجلة عالم الفكر ، فعلية ، المجلد السادس ، العدد الرابع - ١٩٧٦ ، ص ١٣٦ .

(٢) مختار الصحاح : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٦ ، ص ٢٠٣ .

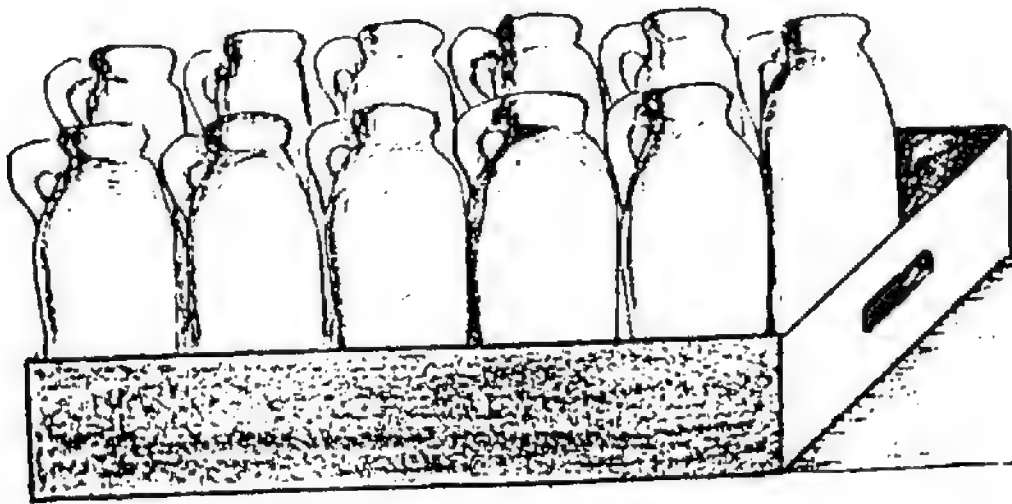
(٣) محمد طاهر الكردى المكي : التاريخ القويم لمكة وبيت الله الكريم ، ج ٣ ، مكتبة النهضة الحديثة بمكة ١٣٨٥ هـ

هذا الصندوق دائما مايكون مبطنا بالزئبق من الداخل حتى لاتلوث بقايا الماء المسجد النبوي . وكان لمعظم أسر المدينة مكان مخصص بالمسجد النبوي يجلسون فيه ويضعون الكاسات النظيفة على الدوارق لسقيا الناس ، وكانت معظم هذه الدوارق المعبردة توضع عند دكة الأغوات (١) .



شكل (٧٥)

دورة مديني يستخدم للشرب
في المسجد النبوي فقط .



شكل (٧٦)

رسم تخطيطي يبين وضع
دورة المسجد النبوي في
الصندوق المخصص له .

(١) عثمان حافظ : مور وذكريات عن المدينة المنورة ، ط١ ، نادي المدينة المنورة ،

أما دورق الحرم الشريف بمكة فهو قديم مخروطى الشكل ، وعندما يكون مملوءاً بماء زمزم يثبت على مرافع معدنية أو خشبية تمنع خسيماً للدوارق ، كما فى شكل (٧٧) ، (٧٨) أما عندما تملأ للنصف تقريباً ، فإنها توضع على جانبها ، حيث يسندها بعض الحمى الذى كان منتشراً بالمسجد حينئذ ، شكل (٨٠) ، وقد وصفها ابن بطوطة فى رحلته ، وقبله ابن جبير (١) .

وقد لاحظ الباحث أن هناك أوجه تشابه كبيرة بين الهيئة الخارجية للدورق المكى وبين الجرار الكبيرة التى ظهرت فى أواخر عمر ما قبل الأسرات بعصر . أما أوجه الاختلاف بينهما فتتمثل فى أن دورق مكة توضع له أذن واحدة فقط بين الرقبة والجسم حيث حتمت وظيفة الشكل وكيفية استخدامه وحمله على الصانع أن يختار هذه المنطقة بالذات فى وضع تلك الأذن ، كما أن رقبته اسطوانية تضيق الى أعلى قليلاً بخلاف الجرة المصرية ، شكل (٨١) .

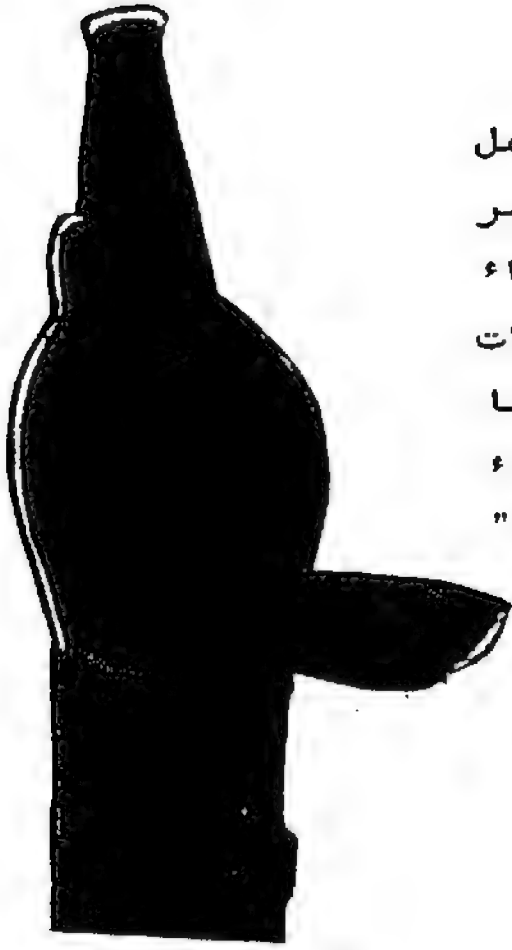
ولعل قدم صنع الجرة المصرية قد سهل انتقال شكلها هذا من حضارة الى حضارة أخرى ، ومن مكان الى مكان آخر ، وهى ان اختلفت لدى بعض سماتها التشكيلية فى الكثير من بقاع الأرض فمرجع ذلك الى بعض الهجرات البشرية المصحوبة بعاداتها وفنونها التقليدية .

وليس فى هذا ما يدعو الى الاستغراب ، فقد كان المعكرون من قريش يضربون فى مناكب الأرض بين اليمن والشام والعراق وفارس والهند ومصر والحبشة ، ويتعلمون فى رحلاتهم بهذه القصور المشيدة والعمران الفخيم وألوان من الحضارات المتعددة التى كانوا يختلفون اليها ، فلا عجب أن تتلاقى فى بيوتهم فى مكة أكثر الحضارات الشائفة فى عهدهم وأن تبدو واضحة فى حياتهم (٢) .

(١) محمد عمر رفيع : مكة فى القرن الرابع عشر الهجرى ، منشورات نادى مكة الثقافى ، دار مكة للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨١ ، ص ٦٨

(٢) عبد العزيز ابراهيم العمرى : الحرف والصناعات فى الحجاز فى عصر الرسول صلى الله عليه وسلم ، مرجع سابق

شكل (٧٧)

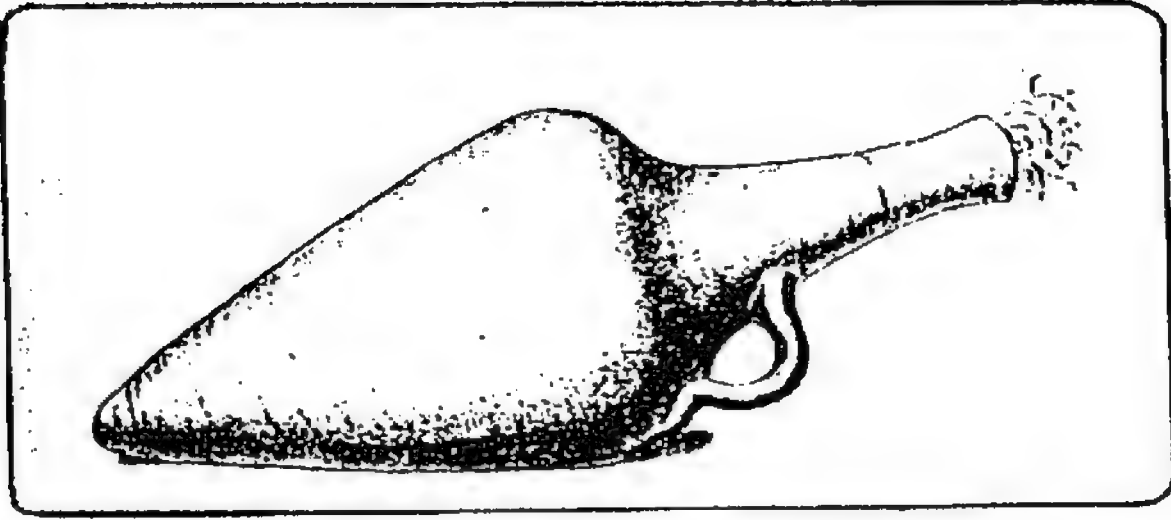


دورة، مكي فخاري موضوع على حامل
معدني، والى جانب الدورق يظهر
اناء معدني يشرب منه مــــاء
زمزم واهيانا تكون هناك كتابات
قرآنية تبركا وتفاوؤا بهــــا
ويعرف هذا النوع من الانــــاء
المعدني (كوب) بـ " طاسة الفجعة "



شكل (٧٨)

مجموعة من دوارق مكة
محمولة على حامل خشبي



شكل (٧٩) (١)

دورق مكي حيث يوضع على أحد جوانبها متوسطة
سطح الأرض



شكل (٨٠)

جرة كبيرة من الفخار الأحمر
عليها غطاء مختومة باسم
(توت عنخ آمون) ارتفاعه
٥٨ سم تقريبا .

نقلا عن :

المتحف المصري ١٣٢٨

كما منع الخزاف الشعبي الأزيار لحفظ الماء ، وذلك قبل بناء
أحواض الشرب في كل المنازل . كما كانت هناك الشراب حيث يوضع فيها
الماء ثم تعرض للهواء لتبريده ، وقد كانت هذه الأزيار والشراب مـ
لايستغنى عنه أى منزل ، وتمتاز هذه الشراب بانها تمنع من طينة أقرب
الى البياض ، مسامية كما أنها تكون خفيفة (١) ، وبالذات شراب المدينة
المنورة ، ويعود ذلك الى تربتها الطينية .

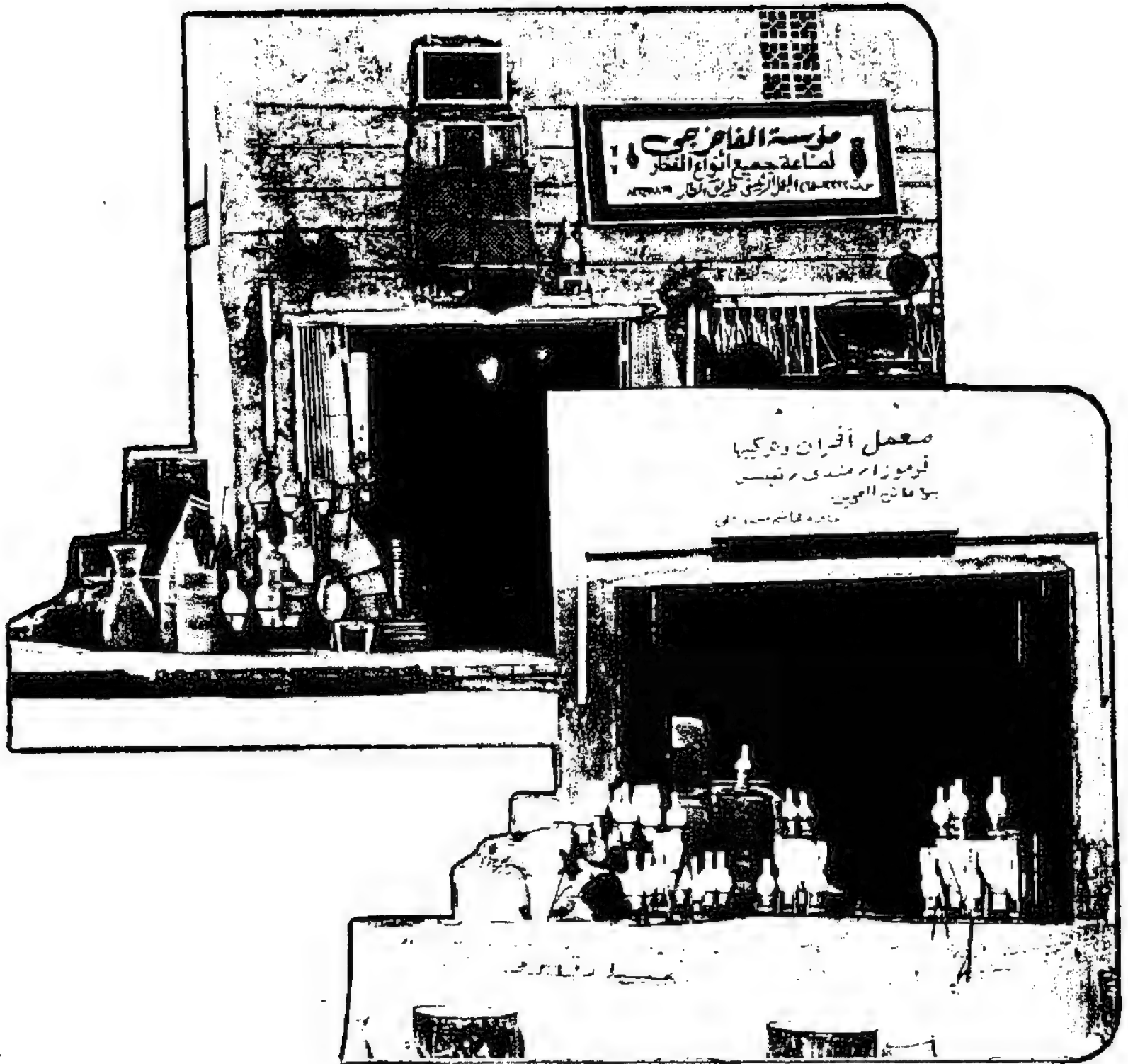
والمعروف أن الشراب (بكسر الشين المعجمه ، جمع شربة بالفتح)
آنية من الفخار الطيني ، تكون في معظم الأحيان غير مطلية بالطلاء
الزجاجي ، وتستخدم لحفظ مياه الشرب ، وقد تكون في النادر مغطاه بطلاء
زجاجي يحفظ للماء درجة حرارته الطبيعية ، وخاصة في فصل الشتاء (٢) .

وقد صنعت في مكة ، والمدينة المنورة ، وبعض الأقطار الحجازية
بغرب المملكة ، من قديم الأزمان ، وكانت تمنع من ترابها ، وتمنع بأحجام
مختلفة منها الصغير والكبير والمتوسط ، وكانوا الى سنة (١٣٦٠) السـف
وثلاثمائة وستين هجرية يعتنون بصنعها وصنع الأزيار الصغيرة أيضا .
فيزخرفونها بزخارف متنوعة ، كما كانوا يصنعون الأزيار الكبيرة ، وكان كل
ذلك يعرض في الأسواق بكثرة وافرة ، الى جانب أباريق الوضوء من الفخار ،
ولكن قلت عنايتهم بصنع ذلك بسبب وجود معانع الثلج وآلات التبريد . ومع
ذلك لم تندثر هذه الصناعة وان قل الطلب عليها مؤخر (٣) . وما زال هناك
اقبال على الزير والشراب ، اما للزينة أو لأن البعض يستأنس ببرودة ماء
الزير والشراب الطبيعية والتي ينشدها الكثير ، الشكل (٨١) .

(١) محمد على مغربي : الحياة الاجتماعية في الحجاز في القرن الرابع عشر
للهجرة ، دار العلم للطباعة والنشر ، جدة ١٩٨٤ ، ص ١٨٢ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٨٣ .

(٣) محمد طاهر الكردي المكي : مرجع سابق ، ص ١٣٥ .



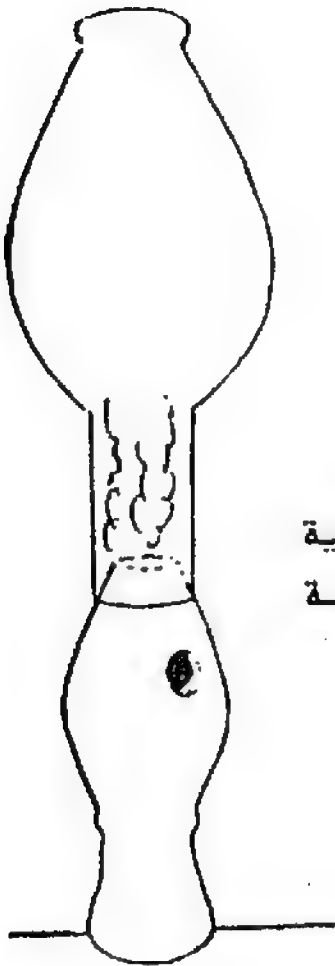
شكل (٨١)

بعض أماكن بيع المنتجات الفخارية
والخرفية الشعبية ببعض المسدن
الحجازية مكة المكرمة والمدينة
المنورة •

وقد بلغ من حب أهل الحجاز أنهم أخذوا يطيبون ماء الشرب بدخان نوع من الخشب يسمونه "قفل" مأخوذ من نبات برى ، بعد وضعه فى محرقـة مخصصة "مبخرة" ، هذه المبخرة لها فوهة توضع عليها "الشربة" التى أن تتشبع بالدخان ، ثم تملأ بالماء وتغطى ، يستطيعون بعد ذلك ريح الماء وطعمه ، ويزعمون أن دخان "القفل" يطهر الماء من الجراثيم المضرة (١) ، شكل (٨٢) ، (٨٣) .



شكل (٨٢)
يوضع مبخرة القفل



شكل (٨٣)
رسم تخليدلى لكيفية
تبخير الشربة

وقديما لم تخل عادات الزواج من حمل (فاشات برم) ، وهى عبارة عن شكل فخارى مجوف ، ويعبأ ببعض البارود اذا ما أشعلت تطاير منها شرر ينبعث الى الجوف ، زيادة فى البهجة . ، شكل (٨٤) .

كما تشكل أيضا أطباق صغيرة فى حجم طبق فنجان الشاي أو أكبر قليلا بها مواد فسفورية ، اذا أشعلت انبعث منها نور أبيض يسمونها "قمريّة" (١) .



شكل (٨٤)
اناء فخارى يستعمل
فى مناسبات الزواج

لقد استخدم الخزاف الشعبى بعض الأشكال البسيطة ليجعل لها دورا ايجابيا فى حياته ولتساعده على التكيف مع البيئة وتحفظه من متطلبات الحياة الععبة وتكون لها بمثابة المعين فى وقت الشدة ، وقد تساعده فى أمور كثيرة رغم علمه وثقافته الجيدة ولكنه يفع العادات والتقاليد موضع الاعتبار .

(١) محمد عمر رفيع : مرجع سابق ، ص ٨٣ ، ٨٤ .

وعندما يحدث تشقق أو تعدد فى الاناء الفخارى عند الخزال
الشعبى يتم لحامه بمخلوط مكون من طينة محروقة (كسيرات من الفخار المحروق
المطحون) مع صفار البيض ، مع انه فى الامكان أن يتم لحام التعدعات
أو التشققات بمخلوط مكون من الطين المحروق المطحون (جروج)
وسيلكات الموديوم .

ومن الأمثلة الشعبية لدى الخزافين الشعبيين بمدن الحجاز
والمتعلقة بصناعة الخزف قولهم :

" لولا الكاسورة ماعمرت الفاخورة "

بمعنى أن الأواني الفخارية المكسورة أو المشروخة سبب لـ
استمرارية المعان الفخارية فى الإنتاج .
وقولهم :

" اذا كان جارك فى الفردوس فخارنى .. فعجل بالرحيل الى مقر "

ويعد هذا القول اشارة بليغة توضح مدى معوبة ومعاناة مهنة
الفخارى من تعامل بالطين والنار ، الى جانب تأثير غبار الطين على
الجو المحيط بالمكان ، وبالتالي فالرحيل الى مقر (النار) أفضل من
مجاورة الفخارنى الذى غالبا مايستعين بجاره فى بعض أعماله .

الفصل الرابع

الأساليب الفنية في
أشكال الفخار الشعبي

التقنية وأهميتها فى العملية التشكيلية :

ان العمل الفنى هو الشكل المعبر ، والمقصود بالشكل المعبر ، هو كيفية التعبير أو المضمون الذى يحتويه الشكل ، وهو مايراد بالتعبير عنه ، وهو الوسط المادى الذى يتخذه الفنان من خلاله ترجمة أفكاره وتصوراته (١) .

ويقول هربرت ريد : " ان هناك شيئا مشتركا فى جميع الأعمال الفنية يسعى الشكل ولا بد أن يتجسم الشكل فى صورة مادة ما " (٢) .

فالشكل فى الخزف هو البنية الفنية التى يظهر فيها العمل الفنى والمادة ، وله جانب تعبيري كما أن له جانب المادى ، ويوحى بنوعين من المعانى ، الأول بما يحتويه من مضمونه كشكل مجرد " هيئة " ، والثانى بما تحكيه الأسطح بألوانها وملامسها وزخارفها .

وبالرغم من أنه لا خلاف على العناصر الثلاثة المكونة للعمل الفنى وهى المادة والشكل والتعبير ، إلا أنه من الصواب أن يدخل مع هذه العناصر الثلاثة عنصر رابع فى بناء هذا العمل هو التقنية .

فهناك ارتباط وثيق بين كل من المادة كوسيط يقوم عليه الشكل والتعبير ، والتقنية كوسيط يقوم به الشكل ويستجد به التعبير فى العمل الفنى .

أى أن المادة والتقنية متساويان من حيث أن كلا منهما وسيلة أو وسيط لعملية الابداع ، فالتقنية جزء من طبيعة المادة ، ولها من التعبير ما للخامة من تعبیر ، اذا ماترك أثر كل منهما فى الشكل .

(١) أميرة مطر: فلسفة الجمال ، الثقافية ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٢٢ .

(٢) هربرت ريد: التربية عن طريق الفن ، ترجمة عبد الحميد حامد ، الهيئة المصرية

المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٤ .

والطين كمادة أساسية عند الخزاف الشعبي ، لها صفات فردية متنوعة والعمل من خلالها لا يكون عن طريق الاجبار ، بل بالتوفيق ، بفهم طبيعتها والعمل في حدودها .

وعندما صار في وسع الخزاف أن يصنع شيئا ، أصبح يعرف سلفا كيف ينتج الشيء نفسه وفقا لما يتصوره ، أى وفقا لتخطيطه . فالشيء هنا يكتسب - بالتالى - وجودا مزدوجا : أى وجودا فيزيائيا ، وآخر يدركه العقل . ومع أن الخزاف الشعبي - لم يكن يصنع الشيء كله - فهو يعطى الشيء شكلا فقط ، بينما المادة (الطين) هى من الطبيعة - الا أنه أصبح يمتلك جوهر الشيء ، ويتجلى هذا الجوهر فى شكل الشيء .

يقول لوسيف (١) :

" أصبح الانسان يدرك المبدأ التقنى - البنائى للشيء المعنى ، أو للظاهرة المعنية من ظواهر الطبيعة ، وهو بذلك يفعل فكرة الشيء عن الشيء نفسه ، ويستطيع استخدام مبدأ هذا الشيء ، أو هذه الظاهرة ، ليقوم واعيا بالخلق وبالانتاج من أجل استهلاكه الخاص " .

ان القدرة الكلية لقوى الانسان الجوهرية ، هى التى لاتتحقق فعليا الا فى اللانهاية ، من خلال تغيير الطبيعة بواسطة العمل .

فالعمل أو النشاط فى الفعل التركيبى - سواء فى خلط الطينيات ، أو فى البناء التشكيلى للشكل ، أو فى عمل البطانات الطينية - يغسود متعة عند الخزاف الشعبي . ومصدر هذه المتعة يكمن فى حرية التحكم فى مادة العمل وفى ظروفه . وفى مادة العمل تظهر المعرفة ، أى معرفة طبيعة الخامة ، وسلوكها عند تشكيلها ، وعند تسويتها .

(١) غيورغى غاتشف : الوعى والفن ، ترجمة د. نوفل نيووف ، مراجعة د. سعد مملوح ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص ٢٨ .

هذه المعرفة ومافى وعى الخزاف من معتقدات وأفكار وتصورات ليست غاية ، وانما هي وسيلة ، ومادة ، يتكون بواسطتها الفعل بوصفه بنية نموذجية محددة . وبالتالي فالخزاف هنا يتلقى المتعة من النشاط التشكيلي ، فى صورته المحضة . هذا النشاط الذى يكمن مضمونه فى ذاته .

فالعامل الفنى الفخارى أو الخزفى عبارة عن مادة وشكل وتعبير وتقنية ، يخرج بيد الفنان من خلال مادة على هيئة شكل بأسلوب أو بأساليب تقنية خاصة ، لها قوة تعبيرية تؤكد تعبير كل من المادة والشكل ، كعملية ارادية يتحكم بها الفنان فى مادته ويسيطر على مآلديه من أهواء ، فلا يأتى عمله وليد الصدفة ، وعندئذ تكون التقنية فى صميم الابداع .

ويرى الباحث أن التقنية ليست هى كل شيء فى العمل الفنى الا أنها تدخل فى صميم عملية الابداع ، وهى لاتمثل بالنسبة للفنان مجرد مهسرة أو عادة تكتيكية ، لأنه ليس موهوبا ويتمتع بقدرة خاصة على الأداء فقط ، بل يمتلك حساسية عالية بكيفيات المواد والأشكال وتلك الحساسية بمثابة الموجه لكل تصرفاته ، لياتى عمله متسقا - بغير رتابة أو ارتجال - يحمل قيما تعبيرية ناضجة ، نتجت عن التفاعل الدينامى بين فكر الفنان وحواره وتقنياته .

ماهية التقنية :

هى مجموع العمليات والمهارات المرتبطة بالنظريات العملية أو الخبرات المكتسبة واللازمة لانتاج أى عمل فنى أو صناعى .

والأمل فى هذا المصطلح غير عربى ، فقد أخذ عن الترجمة الانجليزية لفظ Technique الذى يعنى : مجموع العمليات التى مر بها أى عمل فنى أو صناعى حتى يصبح منتجا قائما .

وقد أمر مجمع اللغة العربية باستخدام هذا المصطلح نقلا عن
الانجليزية^(١) ، ويعرفها توماس منرو بقوله :

ان التقنية تعنى جانبين ، الأول مجموع المهارات والعمليات
نفسها التى يمر بها الفرد والمشتغل ، للوصول الى منتج قائم محدد المعالم
أما الجانب الثانى ، فهو المعرفة ، أو النظرية ، أو العلم الذى ينمو
ويتطور بعدد المهارات^(٢) .

كما يعرف عبد الغنى الشال^(٣) التقنية : بأنها مجموعة العمليات
والمهارات والنظريات التطبيقية ، أو المعرفية المرتبطة اللازمة لانتاج
قطعة خزفية ، ابتداء من اختيار الخامة للتشكيل ، حتى تصبح منتجا قائما
متكاملا .

والفنان الخزاف فى تعامله مع المادة والأدوات ، يتعامل معها
بوعى علمى بقدر ما يتعامل معها بشكل ابداعى ومهارى حساس ، ولن يكون
ما ينتجه فنا ، الا اذا تكاملت لديه هذه الجوانب ، لأنه يتعامل مع أشد
نقيضين فى دائرة الحياة بأثرهما - الماء والنار - ولا يخرج ابداعه الفنى
الا من خلالهما .

ويؤكد ذلك هربرت ريد^(٤) فيما يقول عن كيفية وصول الفنان الى
أعلى مستوى من الوضوح التعبيرى .

(١) المجمع اللغوى : المجلد الخامس عشر ، المطبعة الاميرية ، القاهرة ١٩٧٢ ،
ص ١٣٥ .

(٢) توماس منرو : التطور فى الفنون ، ت عبد العزيز جاويش وآخرون ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٨١ .

(٣) عبد الغنى الشال : مصطلحات فى الفن والتربية الفنية ، مكتبة جامعة الملك
سعود ، المملكة العربية السعودية ، الرياض ، ١٩٨٤ ، ص ٢٨٢ .

(٤) هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة سامى خشبة ، دار الشروق الثقافية
العامة ، ط ٢ ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ١٢٨ .

أن يهتم بجانبين ، الأول منهما هو التقنية والجانب الآخر هو الجانب " المتيا فيزيقي " . الجانب الأول هو الأكثر معوية ، فهو النظام والبناء الذي يتضمن مجموعة معقدة من الحقائق التطبيقية .

وقد أكد بعض الفلاسفة على أهمية ودور التقنية في العمل الفني، منهم على سبيل المثال الفيلسوف الفرنسي " آلان " (١) الذي يرى أن الإنسان لا يبتكر إلا حين يعمل ، والفنان عنده صانع ، والعمل الفني لا يبتدى جميعلا إلا حينما ينكشف رويدا رويدا تحت أدوات الفنان .

ويذكر موني (٢) Mooney أن سر العملية الابتكارية لا يكمن في الخامات التي يستخدمها الفرد ، وإنما في الطريقة التي يعالج بها الشخص المبتكر تلك الخامات .

ويتفق الباحث مع هربرت ريد والذي يقول " أنه مثلما نحاول أن نحكم على شخصية إنسان ما بواسطة خطه ، فإننا عن طريق تمكن الفنان من التقنية نستطيع أن نحكم على قدرته الانمائية على التعبير " (٣) .

لقد أثبت الفنان الشعبي قدرته على تحقيق احتياجاته ، واحتياجات مجتمعه ، كما استطاع أن يعبر عن نفسه من خلال هذه الأشكال المجردة . من خلال استخدامه لمختلف التقنيات بدءا من تشكيل الشكل ، وانتهاء بتسويته .

فالفنان الشعبي في تشذيباته الفخارية والخزفية يمر بمجموعة من الممارات التطبيقية والتي تم اكتسابها عن طريق الممارسة العملية ، سواء كانت هذه الممارسة ذاتية أم ممارسة تطبيقية لتجارب الآخرين ، وذلك من

(١) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، ١٩٦٦، ص ١٣٥، ص ١٤١ .

(٢) Mooney, R.L. Creation and Communication Interdisciplinary Sumposia on Creativity and Psychological Health, Syracuse University, New York, 1959. p. 5.

(٣) هربرت ريد : معنى الفن ، مرجع سابق ، ص ١٢٨ .

حيث اعداده لطيناته واختياره لهذه الخامة من مناطق متفرقة فى مدينته ،
ومعرفة خصائصها التشكيلية وأساليب معالجة أسطحها عند العمليات —
التشكيلية . بالإضافة الى معرفة تطبيقية ومهارية عالية لعمليات الحريق —
من حيث التسوية — وتأثيراته اللونية على الشكل ، الى جانب معرفته —
بالحرارة واختلاف تأثيراتها تبعاً لتنوع الأفران ومصادر توليد الحرارة
بها ، سواء ماكان وقوده أخشاباً أو استخداماً للكهرباء .

وعلى الرغم من أن هذا الفن بتقنياته الثابتة نسبياً فى الخامات
وطرائق التشكيل والحريق ، إلا أن تناولها يختلف من فنان لآخر ، يظهر فيه
فردته وابتكاراته فى أسلوب تقنى خاص به ، يعكس شخصيته وروميته الذاتية
فى العمل . فقدرته على تنوع الخطوط الخارجية للشكل مرتبطة بسمك الجدار
وحجمه ، وهو حين يشكل على عجلة الخزاف ، فإنه يعبر عن حساسية مرهفة ،
ومهارة ، وقدرة عالية فى الأداء .

فأشار الأصابع والأدوات التى استعملت فى تشكيل الشكل من الطين
اللين ، لابد وأن تترك تأثيرات متباينة فى العلمس ، وتدفق الطلاءات
الزجاجية على جسم الاناء ، كل ذلك يكون مؤثراً فى قيمته الجمالية .

والواقع أن الاشكال الفخارية والخزفية الشعبية بالمملكة مليئة
بالخبرات الانسانية ، الى جانب الخبرة الفنية فى تصميم واخراج الشكل ،
فاذا حللت هذه الخبرة الفنية — باعتبارها خبرة حية — فإنها محسوسة
أن تتم على أكمل وجه ، بدون أن تأخذ دورتها داخل كيان الحرفى الشعبى ،
منعزلاً عما حوله ، بل هى تفاعل بينه وبين بيئته ، فمن غير الممكن أن يكون
هناك تعبير فنى ، اللهم إلا اذا كان شمعاً حافزاً داخلياً يريد أن يتجلى فى
الخارج . وأنه لمن الضرورى لانبثاقه أن يتخذ صورة واضحة منظمة ، —
يضم اليه قيم الخبرات السابقة ، حتى يتسنى له أن يصبح فعلاً تعبيرياً —
وليس فى امكان تلك القيم أن تشترك فى عملية التعبير ، إلا من خلال موضوعات

البيئة التي تقوم بمهمة مقاومة الانطلاق المباشر للانفعالات والدوافع .
فعندما يصوغ الفنان الشعبي عالمه الفني ، فانه يشحنه بشطحات مـن
الخيال الخصب ، مما يجعل تعبيراته الفنية تبعد عن حيز الوجود والواقع ،
الأمر الذي يفضي على أعماله نوعا من الغرابة تدعو الى التأمل الممتع (*)

لوحظ أن هؤلاء الفنانين الشعبيين لم يتلقوا أى نوع من الدراسة
الفنية التي تؤهلهم لهذا العمل . انهم يعلمون أنفسهم بأنفسهم على
أسس تعتمد على التلقائية في المقام الأول . وقد يتوارثون هذا الاتجاـه
عن آبائهم وأجدادهم ، بمعنى أن تعبيراتهم الفنية تنبع من احساسهم
المصدق وتعبر عن مشاعرهم الفطرية البعيدة عن أى افتعال أو تكلف .

ويستعرض الباحث فيما يلي بعض التقنيات الشعبية المرتبطة
بالعمليات التشكيلية والتي تهمنا في هذا البحث .

١ - تقنية الخامات :

لقد استخدم الانسان خامة الطين بفطرته ، بدءا من اللهو والتسلية ،
ثم سخرها لأغراضه وحاجاته اليومية ، ومن الطبيعي أنه لاحظ تماسك هذه
المادة بعد جفافها ، مما دعاه الى التفكير في الاستفادة من حرارة الشمس
المباشرة للقيام بعملية التجفيف ، كما أن ملاحظته لتأثير النار على
المادة الطينية جعلته يستخدم النار كوسيلة أفضل لاعطاء الجسم ملابة أكثر ،
ثم تطورت هذه الصناعة ، فأخذ يسخر كل ما يحصل عليه من نتائج عن طريق
التجريب ، للحصول على المزيد من الجودة والالتقان في صناعة الفخار .

(*) سبق أن أشير الى هذه النقطة ، ص ٧ .

والطينة Clay من الناحية العلمية عبارة عن مادة غروية لدنه ليست أصلية بل ناشئة عن تفكك وانحلال أنواع معينة من مخور أصلية . وهي خامة طبيعية مصدرها الأرض ، وتتكون بتأثير عوامل التعرية في المخور الفلسبارية (١) .

والطينات بعفة عامة تركيبها الكيميائي هو " سليكات الألومنيوم المائية ، وتختلف أنواعها باختلاف الشوائب ونسبتها في كل نوع . ومن الشوائب المعروفة لدينا أكسيد الحديد والمنجنيز والسليكا وكربونات الكالسيوم والمغنيزيا وحامض الكربونيك والألومنيا والصودا والبوتاسيوم " (٢) .

ومن المعلوم أن الطينات ليست مركبات كيميائية خالصة ، ولكنها تحتوى غالبا على شوائب بكميات صغيرة من مركبات متعددة . ويمكن تقسيم الشوائب الى نوعين (٣) :

١ - شوائب عضوية Organic impurities

وعلى نوع هذه الشوائب ومقاديرها تتوقف طبيعة الطين ، كما أن عناصر الأكاسيد المعدنية تؤثر في طبيعة لون الطينة وخامة بعد التسوية .

٢ - شوائب غير عضوية Inorganic impurities

ومن أهمها سليكات الألومنيوم والصوديوم والبوتاسيوم ، والحديد والكالسيوم بالإضافة الى السليكا الحرة .

(١) John, B. Kenny, Ceramic Sculptur, New york, 1953, p. 117, 125.

(٢) مهدي الخنى الشال : الخزف ومطلحاته الفنية، القاهرة ، دار معميس للطباعة ، ١٩٦٠ ، ص ١١ .

سعد حامد الصدر : الخزف والاشغال اليدوية، ج ١، القاهرة ، الدمياطى ، للطبع والنشر ، ١٩٤٩ ، ص ١٧ .

محمود كمال عبيد وآخرون : تشكيل الطين العمال . التربية الفنية العملية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ص ١٣٤ .

(٣) محمد عاصم الجوهري : " علاج وصيانة بعض القطع الفخارية الاثرية من حفائر كلية الآثار جامعة القاهرة ، ومتحف الآثار جامعة الرياض ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٢٤ .

المكونات	نسبة التحليل من ١٠%
الكاولين	٠,٩
كلورايت	—
سبكت	٠,٥
اللايت	٠,١

الجدول رقم (١)

يوضح فيه نسبة تحليل الكسور المعدنية في الطين
لطينة شمال غرب عسفان (طينة الحرة) (١)

"RRD 105"

(1) C. Spenser and S. Cheverel : Clays of the Jeddh

region, Jeddh. 1982. P. 20.

المكونات	نسبة التحليل
أكسيد السليكون	SiO ₂ ٥٦,٠٩
أكسيد الألومنيوم	Al ₂ O ₃ ١٥,٢٢
أكسيد الحديد	FeO ١٠,٢٩
كربونات الكالسيوم	CaO ١,٢٤
أكسيد البوتاسيوم	K ₂ O ٠,٢١
أكسيد الصوديوم	NaO ١,٠٦
كلور	Cl ٠,٥٥
الكبريتات	SO ₃ ٠,٠٢

الجدول رقم (٢)

يوضح فيه نسبة المكونات المعدنية في طينة

شمال عسفان " " CHS 53 " (١)

وهذه الخامة توجد بصورة غير منتظمة أو عشوائية فى الطبيعة
Seldom occurs in nature وقد تكون غير لدنة بالدرجة
الكافية ، فبعضها يتلاءم كثيرا وصناعة الخزف فى صورتها الأصلية ، بينما
يحتاج بعضها الآخر الى التنقية أو الخلط بالعناصر المناسبة ، حتى
نحصل على خلطات متكاملة الخواص ومالحة للتشكيل الجيد .

وخامة الطين ليست فقط مجرد خامة تمنع منها كافة منتجات الخزف
ولكنها أكثر من ذلك لما لها من امكانات حسية وكيميائية خاصة قد لا توجد
فى خامة أخرى بنفس الكيفية التى من شأنها أن تعين على ابداع الشكل
الجمالى فى الاناء ، فهى تبدو أمام الراى بعد اتعانه وقد حملت الكثير
من النسب والتأثيرات السطحية التى تزيد من قيمة الشكل ، كذلك تعتبر
خامة الطين التى تجمع بين احساس اللمس والبصر معا يساعد على الابتكار .

لقد ساعدت التربة الطينية على نمو صناعة الخزف والفخار وتطوره
لدى الخزاف الشعبى ، ففى بعض الأماكن تتوافر المادة الخام اللازمة
لتشكيل الفخار ، لدرجة أنهم لا يحتاجون الى معاملة التربة معاملة خاصة ،
أو اضافة مواد أخرى اليها .

ففى مكة المكرمة ، استعان الخزاف الشعبى بطينة الحسينية - موقع
محاز لعرفة ، شرق مكة تبعد عنها ب ٢٥ كم - وهى طينية ملصالية ناعمة
غنية بكربونات الكالسيوم ، ولونها الطبيعى مائل للاصفرار حيث يميل لونها
الى البياض الأصفر قليلا عند تسويتها ، وتمتاز هذه الطينة بقلّة المسام ،
مما يقلل بالتالى ترشيح الماء ، الى جانب ملايتها بعد التسوية ، لهذا
استخدمت فى صناعة الأطباق وبعض القدور .

كما أستدل الخزاف الشعبى على طينة العكيشية (*) وتميل لونها الى
الأحمرار قليلا ، خشنة اللمس ، فى صنع بعض الأوانى والأشكال الفخارية مثل

(*) طينة العكيشية : نسبة الى اسم الموقع " العكيشية " وتقع جنوب مكة .

الشراب (القلل) ، والأزيار ، للاستفادة من مساميتها فى تبريد الماء .
ومن طبيعة هذه الطينة أنها رخوة ، الى جانب قلة لدونتها .

بالإضافة الى ذلك استعان الخزاف الشعبى بمنطقة مكة وجـدة بطينات السيول بطريق وادى فاطمة غرب مكة ، ووادى الجموم ، ومن الشمال الشرقى وادى النعمان ، ومن الغرب " الوحلة " فى صناعته وتشكيلاته الفخارية والخزفية .

وعموما فان الطين المأخوذ من موقع واحد يختلف عن غيره فى نفس الموقع ، وخصوصا فى درجة نعومة رقائقه وفى الرمل والمايكا الموجودان فى مكوناته .

وعموما فان معظم الخامات الطينية المستخدمة فى التشكيلات الفخارية والخزفية فى المنطقة الغربية تعتبر من الطينات الثانوية ، والتي تنقل بعيدا عن مكان المخور التى نشأت فيها بفعل عوامل النقل فى ريسات أو مياه جارية ، وهو ما يعرف بالطين الرسوبى (١) Sedimentary فتتعم وتكتسب خواصا من اللازبية الحالبية وقابلية التشكيل ، وذلك لتعرضها لعوامل الاحتكاك والاصطدام والسحق ، وبالتالي تكون جزئياتها أدق نسبيا Less grain size فتكون أكثر مطاوعة ولدونة .

فى معظم المدن الغربية بالمملكة يتم رسوب الطينات على هيئة طبقات مستوية ، يتخللها بعض طبقات من الرمال وبعض المخور الجيرى بفعل مياه الأمطار والتي غالبا ما تنحدر من الجبال المحيطة والمرتفعة بمدينة مكة من خلال السيول والتي تجرف معها بفعل الاصطدام والاحتكاك بعضا من الأكاسيد المعدنية الى جانب بعض المعادن الفلزية ، مكونة فـسـى

(١) علام محمد علام : علم الخزف ، ج ١ ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ،
بدون تاريخ ، ص ١٥٤ .

النهاية خليطا من المكونات المتداخلة مع الطينات المترسبة بفعل
الأمطار ، وتطبع بعض الأشكال الفخارية باللون البنى المائل للاحمـر
بعد التسوية ، دلالة على وجود نسبة عالية بعض الشيء من أكسيد الحديد .
وبعض الخزافين الشعبيين بمدينة مكة المكرمة من الذين أمـقلتـهم التجارب
الخرفية . يضيفون بعض المواد الطبيعية والصناعية مثل الجروج Grog
لتلافى عيوب التشقق ، والشروخ الحاملة فى بعض الأشكال ، للتقليل من نسبة
الانكماش الحاد ، وبالتالي يحمل على جفاف متعادل ومتساو فى كل أجزاء
الشكل ، فيتحكم بذلك فى حجم تشكيلاته وصناعاته الخزفية .

كما استطاع البعض منهم أن يحسن من لدونة الطينة ، بإضافة بعض
الطينات اللدنة الى الطينات غير اللدنة ، للحصول على عجائن مـالـحة
للتشكيل .

ان ارغام الطين على أن يتشكل تحت أيدي خراف مبدع والعمل على
ايجاد الشكل الجميل والمتناسب بين السطوح المختلفة للفخار والخزف من
خلال عجائن مـالـح للتشكيل ، كل هذا يضم سرا كبيرا هو علة وجود الفنان
الخراف الذى أمكن اخضاع المادة لرغباته (١) .

وتختلف طينات المدينة المنورة عن طينات مكة بحكم طبيعة تكوينها
فالكثير من الطينات المستخدمة فى التشكيلات يتم أخذها من بعض الحرات ،
المتناثرة فى أطراف المدينة المنورة ، وان كانت طينات المدينة تختلف
عن الخامات الطينية فى مكة ولخلوها من نسبة كبيرة من أكسيد الحديد
ينعكس آخر الأمر على لون الشكل الطينى بعد التسوية ، وهو اللون الأبيض
المائل للعفرة . مما يؤكد بالتالى أن للشوائب العضوية وغير العضوية

(١)

Rawson, Philip : Ceramics The Appreciation of the
Art, London, Oxford University
Press 1977, p. 16.

(*) يسمى هذا المصطلح أحيانا Crit وأحيانا Croc

(١٩٦٠) تقع جبال المحسنية وجبال فيده على طريق مكة والعدينة المنورة .
(١٩٦٠) حجر الطلق من خصائصه أنه دقيق الذرات صابونى اللمس يسهل النحت فيه ،
وتزداد ملابته بتعريضه للحريق ، كما أن خصائصه الكيميائية تعتبر
عاملا رئيسيا فى تحقيق الحمول على الطلاء الفيروزى القلوى للقاعدة ،
كما يتحمل درجات الحرارة العالية ويحتمل التبريد المفاجئ دون أن
يكون عرضة للتشم ، وبالتالي يمكن التشكيل بواسطته بعض المنتجات
الخزفية دون الحاجة الى استخدام طينة فى حالة عجين عادى مثلما
تستخدم فى المنتجات المتنوعة الأخرى (سعيد العدر ، مدينة الفخار ،
دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ١٨ ، ١٩) .

المختلفة معا ، وتعطى فى النهاية عجينة مناسبة للتشكيل ، كما يمكن اضافة تركيبات خزفية لكى تحدث تغييرا فى اللون والنسيج ، ودرجة قابلية جسم الطين للانحسار (١) .

وبصفة عامة يجب أن تكون الخامة الطينية خالية من الرمال ، ولها قدر معين من اللدونة ، ويمكن تحسين لدونة الطين باضافة طين الكسرة Ball caly ، أو البنتونيت Bentonite كما ينتج عند جفافها أقل قدر من التشققات ، وللتقليل من عملية التشقق المعالجة للفتـرة الجفاف يعتمد اضافة قليل من الرمل الناعم Silica sand ، أو الجروج Grog (*) ، كما يتم اضافة بعض المواد المساعدة على المعـر بغية التوصل الى درجة حرارة التسوية المناسبة ، والتي يتعين عليـها استخدامها ، والتي تناسب نوعية الطين أو التشكيلات المراد تسويتهاـ ، ويعتمد اختيار مكونات أى جسم طينى على طبيعة استخدام الأنية ، وعلى أى نوع من الأوانى ينتج ، وعلى الطريقة التى تطبق فى زخرفة الأوانىـ الفخارية ، ولكل جسم طينى درجته الفنية المختلفة من حيث العـابة واللون ودرجة المقاومة للحرارة .

وفى سبيل الحصول على تأثيرات لونية بيضاء فى الطينة ، تعتمد الخزاف الشعبى خلط بعض الطينات فى سبيل الحصول على لون مشابه للـون الأبيض ، ثم قام بتغطية الأوانى والأشكال ببطانات بيضاء ، (طينة + كاولين) أو بتغطيتها بالزنك أو الاسبيداج ، لتزيد نـاعة لونها عن لون الأوانى .

(١) Kenneth Clark : The Potter's manual. London, 1984, p.11

(*) الجروج Grog عبارة عن بقايا الفخار المحروق بعد طحنها ، والتي يمكن اضافتها لجعلها أكثر مسامية وبالتالي يحمل الجفاف فى كل الأجزاء بالتساوى Dry Uniformous .

٣ - تقنية تحضير الخامة وتخزينها :

الطريقة الأولى :

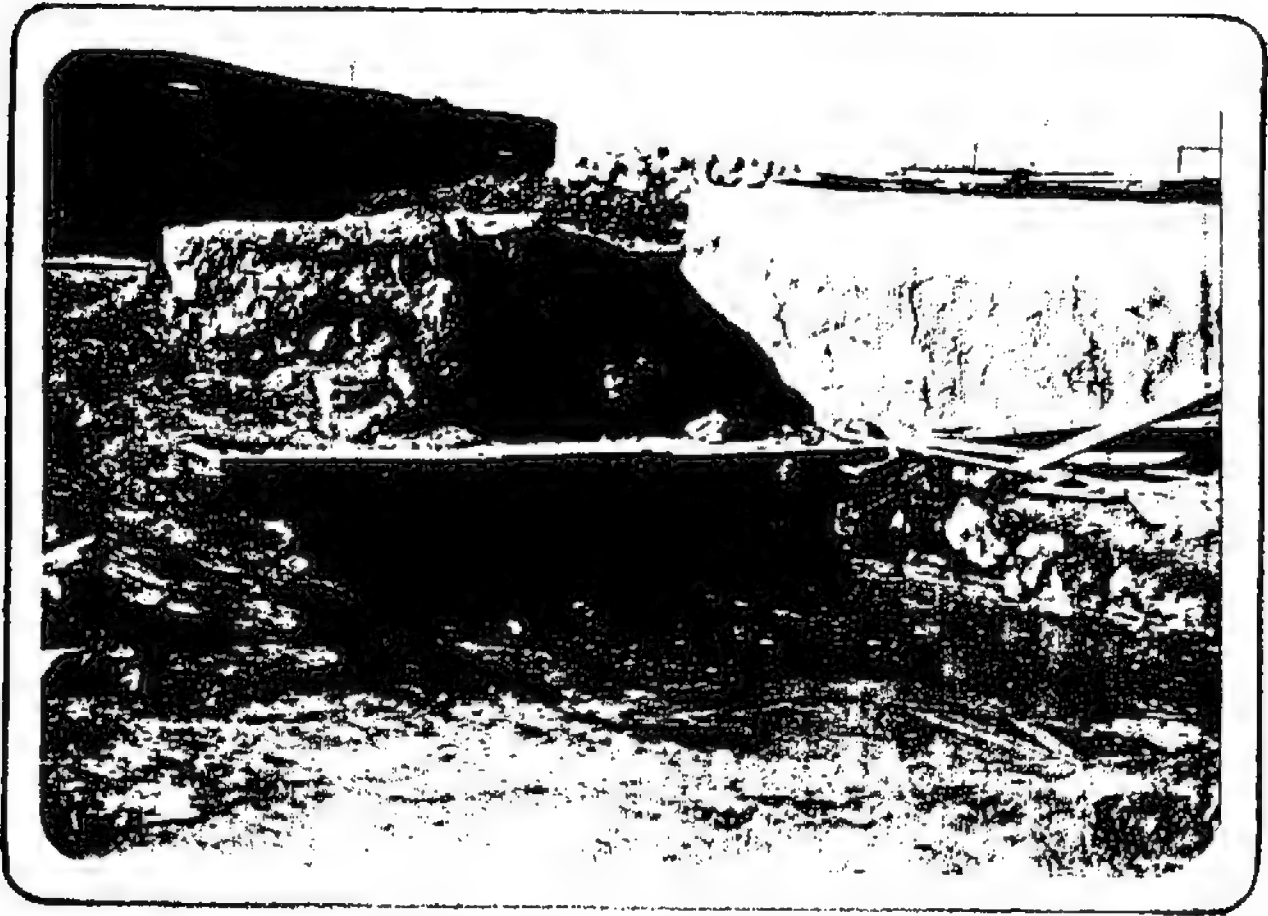
تعتمد هذه الطريقة على نعومة الطين ودرجة نقائه ، حيث نقوم بوضع الطين في أحواض ونغمره بالماء مع التقليب لكي يتخلل الماء رقائق الطين . يترك الطين مغمورا في الماء لمدة لا تقل عن ثلاثة أيام .

يصفى الطين بمنخل ضيق حتى نتخلص من الشوائب والرقائق الخشنة الموجودة به ، يترك الطين المصفى في أحواض كبيرة ذات ارتفاعات بسيطة حتى تعرض أكبر قدر منه لأشعة الشمس حتى تساعد على تبخر الماء الزائد . شكل (٨٥) تجمع الطينيات قبل أن تجف تماما ، وتخزن في حبرات مغلقة لحين استخدامها ، ويراعى قبل الاستخدام أن تعجن العجينة جيدا وذلك لما يلي :

- ١ - توزيع ماتبقى من الرطوبة على جميع أجزاء الكتلة .
- ٢ - الحصول على عجينة طينية متجانسة خالية من فقاعات الهواء وذلك بعجنها بواسطة الأيدي .

الطريقة الثانية :

تستعمل هذه الطريقة في الطينيات التي تقطع من المناجم بالجبال فتكون على هيئة كتل ، وربما تحتوى على بعض الأملاح ، لذلك يجب غسلها لكي نتخلص من الأملاح عن طريق نقع هذه الكتل في أحواض مغمورة في الماء لمدة أسبوع مع التقليب المستمر حتى تتخلل الماء رقائق الطين ، ثم نقوم بتصفية الطين للتخلص من الأحجار والمواد الخشنة . بعد ذلك نترك الطين المصفاة في أحواض معرضة للجو حتى يتبخر الماء الزائد ثم تجمع على هيئة كتل وتحفظ في حبرات محكمة بعيدا عن تيارات الهواء لحين استخدامها .



(أ)



(ب)

شكل (٨٥)

(أ، ب) يوضح بعض أماكن تحضير خامة الطين لدى الخزاف الشعبي

فالماء المتخلل بين رقائق الطين يعمل على تفتيت أجزاء الطين الى رقائق ترفع من لازبية الطين ، وتحيط أغشية الماء المتخللة لمسام الجسم الطيني بالرقائق والحبيبات ، مكونة حولها أغشية متعلة ، تسبب حدوث التجاذب بين كل من رقائق الطين وبينها من ناحية ، وبين الأغشية المائية المتقاربة بعضها البعض من الناحية الأخرى ، وبذلك يحدث الارتباط والتماسك بين رقائق الطين .

وتعتبر عملية التفكك أو التحلل مهمة ، حيث أنها تسمح للعناصر خاصة الماء أن تنفذ بين الجزئيات الرقيقة للطين ، وبالتالي تساعد في رفع درجة مرونتها (١) .

بعد ذلك يتم نقل الطينة الى حوض آخر مخصص لعملية الدوسسة (العجن) كما هو حاصل في المدينة المنورة ، حيث يتم عجن الطينة بواسطة الأرجل لعدة ساعات ، وذلك بعد اضافة كمية مناسبة من الماء ، يتخلل مسام الجسم الطيني كعامل مساعد على انتشار رقائق الطين كلها أو بعضها - منتجا محلولاً غروبياً يحيط بحبيبات ورقائق الطين المبتل ، ويكون بمثابة سائل لزج يسهل حركة تلك الأجزاء داخل العجينة عند الضغط عليها ، ويزداد تجانس حركة الأجزاء وانسيابها تحت تأثير الضغط كلما زاد تجانس توزيعها وتوزيع المحلول الغروبى والأغشية حولها . ثم ينقل بعد ذلك على شكل كتل مختلفة الأحجام الى غرفة التخزين .

وقد يستعاض بدلا من الحوض بغرفة مجهزة ومخمومة للعجن والتخزين في وقت واحد ، مثلما هو حاصل في مدن مكة ، وجدة ، والطائف .

(١) Kenneth Clark : The pootler's manual, London, 1983, p. 10.

وقد تحتاج الطينة الى خلطها ببعض الأنواع من الطينات، أو اضافة بعض المواد العضوية والسيليلوزية مثل التبن المسحوق Finally Shapped straw ، أو روث الحيوانات Animal dung ، وذلك بهدف :

- أ - تقليل اللزوجة الزائدة لتسهيل عملية التشكيل .
- ب - تسهيل خروج الماء الممتص فيزيائيا^(١) (وهو الماء الممتزج بالطين ، ويختفى هذا النوع من الماء بجفاف الماء الذى يتخلل رقائق الطين ، وتفقد المادة لدونتها وليونتها مؤقتا ، فتصبح صلبة وهشة) ، وذلك فى مرحلة التجفيف لتقليل محاولة التشقق .

- ج - زيادة قوة الترابط فى حالة الطينة الفقيرة Poor أو الضعيفة Lean ، أو الرملية Sand Clay .

وهناك أشكال معينة استوجبت على الخزاف الشعبى أن يسلك مسلكا معينا فى معالجة خاماتها الطينية ، فعمد الى استعمال الروث ، ونشارة الخشب ، وبقايا الحشائش النباتية بخلطها مع الطينة فى عمل الأزياء ، وخاصة ذات الأحجام الكبيرة منها ، سعيا منه للحصول على مسامات جدارية تساعد على ترشيح الماء ، بالاضافة الى الاستفادة من النقاط السابق ذكرها .

الى جانب ذلك فقد استخدم الخزاف الشعبى رماد الفحم فى صنع الشراب (القلل) لتسحين خاصية التشكيل ، للحصول على مسامات دقيقة .

وعلى كل ، فان عمليات التشكيل تتطلب تحضير طينة متجانسة وخالية من الفقاعات الهوائية Air bubbles ، لما لذلك من تأثير كبير على الفخار الناتج ، حيث ان هذه الفقاعات قد تؤدى الى تشقق وكسر القطع الفخارية أثناء عملية التسوية .

(١) David hamilton : The Thames and Manual of pottery and Ceramica, London, 1977. P. 24.

ومن الأهمية أن يأتى حفظ عجينة الطينة بطريقة سليمة تمكن الخزاف من استخدامها للتشكيل ، وقد أدرك الخزاف الشعبى هذه الحقيقة بفطرته من خلال تجاربه المستمرة ، والتي أعطته بعضا من الخبرات العملية فى التشكيل الخزفى .

وتتم طريقة حفظ الطينة لدى صانعى الفخار الشعبى ، وذلك بوضع العجائن الطينية فى غرف مخصصة مبنية من الطوب الأحمر ، أو من القوالب الطينية ، وتغطى بواسطة أكياس من البلاستيك ، وتتباين مساحة هذه الغرف من ستة أمتار الى تسعة أمتار حسب الامكانيات المتاحة للخزاف ، وغالبا ماتقع هذه الغرف بالقرب من غرف التشكيل ، وتكون خالية من الفتحات الجانبية كالشبابيك منعا لتعرض العجينة الطينية للتغيرات الهوائية باستمرار حتى لاتجف ، وحتى تحتفظ الغرفة بقدر كبير من الرطوبة . تساعد الطينة الطبيعية على عملية التخمر وتزداد لازبيتها (*) وبالتالى تتحسن خواصها وتصبح أكثر انسيابا وطواعية فى التشكيل ، وخاصة ماكان منها فى الأمل ضعيف اللازبية ، أو ماكان يحتوى على مواد غير لازبية كالفلسبار والزلط ، كما تتفتت الكتل المتماسكة شديدة العلاية الموجودة فيه ، اذ تتحول تلك الكتل الى رقائق يسهل على الماء تخللها . كذلك تتفتت الكتل من الطينات اللازمة مع مرور الزمن ، مما يسهل تخلل الماء فى جميع مسامها ، وتصبح عجائن الطين المعدة للتشكيل بعد تخميرها ناعمة الملمس وأكثر قابلية للتشكيل ، حتى تعطى عند تشكيلها أجساما طينية ناعمة السطح ، حيث خرج منها أكثر أو كل الهواء والغازات المحتبسة فيها ، ووزع بالتالى مابقى منها داخل الجسم توزيعا متجانسا خلال الجسم كله . كما يقلل من درجة الانكماش فيها ، مما يجنبها عيوب التشقق والانتفاح ، أو التهتك فى عمليات تسويتها .

(*) اللازبية - وهى احتفاظ الجسم بشكله الذى يتركه عليه المؤثر . (علام محمد علام) علم الخزف ، مرجع سابق ، ص ٩٢ .

وكلما طالت مدة تخزين الطينة ازدادت ملاحيتها للعمل ، لانها تتطلب وقتا كافيا يتيح للماء تخلل كل ذراتها وتشبعها به ، كما يتيح فرمة تكوين وبناء شرائح ثابتة لاتتخللها فراغات ، "ويعتقد أن التأثير البكتيرى الذى يوجد نتيجة للتخزين يساعد على زيادة مرونة الطين (١)".

وعملية التخزين لاتضر المكونات ، بل تضيف لها خصائص تشكيلية رغم رائحة الطين التى تنبعث منها ، فهذا يدل على تخمرها جيدا . وتفاعلا لمكوناتها الداخلية والفطريات التى بها لتكوين التجانس المطلوب بين مكوناتها .

والملاحظ أن هذه العجائن الطينية توضع - سواء فى غرفة التخزين أو فى أحواض للغرض نفسه - على هيئة كرات أو على شكل أسطوانات ذات حجم مناسب لتسهيل أخذها بعد ذلك مباشرة لعملية التشكيل ، ويهتم الفخاري دائما بتغطية هذه العجائن بقطع من الخيش أو برقائق من البلاستيك ، وغالبا ماتجف الطينة المخزونة ، ويتطلب الأمر ترطيبها ثانية برشها بالماء رشا خفيفا بين فترة وأخرى حتى تظل هذه العجائن محتفظة برطوبتها ، والا تعرضت للجفاف والتشقق مما يؤدى بالتالى الى معوبة الاستمرار فى العمل ، وضياح الجهد . شكل (٨٦) .

(١) ف . ه . نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة سعيد الصدر وآخرون
القاهرة ، دار النهضة المصرية ، ١٩٦٥ ، ص ١٨٩ .



شكل (٨٦)

صورة توضح ترطيب الطينة وتجهيزها للتشكيل

٣ - تقنيات التشكيل البنائى :

من خلال الدراسة الميدانية التى اعتمد عليها الباحث بزياراته المتعددة لمتاحف الآثار والتراث الشعبى بالمملكة العربية السعودية ، وبالرجوع الى بعض المراجع العلمية ، وباتفاق معظم الآراء ، ظهر أن تشكيل الفخار فى عصور ما قبل التاريخ ، كان تشكيلا يدويا بحتا .

وكان من نتيجة هذا التشكيل اليدوى ، أن تنوعت الأشكال ، واختلفت الى الحد الذى يمكن معه القول ان كل اناء أنتج فى تلك العصور ، كان كيانه قائما بذاته ، ويرجع ذلك الى حرية التشكيل التى تتيحها تقنيات التشكيل اليدوى سواء فى البناء الشكلى أو التعبير الناتج عن تنوع فى الخط الخارجى للأشكال ، أو معالجة الأسطح .

فمادة الطين مرنة طيعة جدا ، سريعة التماسك والالتصاق ببعضها ، فيها من اللدونة مايساعد على التشكيل بسهولة ، تتقبل الحذف أو الاضافة ، كل ذلك وغيره من الخصائص يجعلها تتجاوب بلا حدود مع من يتعامل معها بوعى ، فيمكن تشكيلها باليد ، أو بضغطها فى قالب ، أو على عجلة الخزاف ، كما يمكن خدشها ونحتها وهى فى حالتها الجافة ، وأخيرا فهى مادة صلبة ومتماسكة أكثر بعد الحريق .

كل هذه الخصائص استلهمها الخزاف ، فأبدع على أساسها من الطين العديد من الأشكال المختلفة بداية من صنع الاناء البسيط الى الأوانى المركبة والأشكال الخزفية ، التى استخدمها فى مجالات أخرى متعددة .

يقول السيد بريتون :

منذ بداية التاريخ البشرى والطين يستخدم فى العمليات التشكيلية فى صنع أشياء تتعدى احتياجات الحياة اليومية ، فمادة الطين تميل الى التحور ، فقد صنع منها أشكال عديدة تحاكي بعض المهنوعات أو المواد

الأخرى فيها من الأحياء الخادعة للبر ، فقد يضحك المرء وهو يشاهد قنينة يونانية على شكل قدم أو حذاء ، أو عندما يشرب من قرن حيوان مصنوع من الخزف ، فضلا عن استخدامهما في صناعة لعب الأطفال ولعبات الزيت والثريات (١) .

تعتبر عملية التشكيل Shaping العملية الأساسية ، التي يحقق من خلالها الخزاف الشعبي الهدف الأساسي في تحديد معالم الشكل المطلوب ، والهدف الذي سوف تستخدم من أجله الأداة المشكلة .

ولتقنية التشكيل ، دور بارز في تحديد معالم الشكل بوضوح . فالشكل في اللغة اللفظية هو الهيئة أو التكوين يقول عنه هربرت ريسد : " اننا نقصد بهيئة أى عمل فنى شكله فقط ، حتى لو كان العمل الفنى هو التعمير ، فما التكوين فى التعمير الا اختصار للأبعاد الثلاثة ، التى تبدو بها الأشياء على بعدين ولذلك السبب فان التكوين ذا البعدين هو شكل أيضا " (٢) .

ويعرفه جروم ستولننتز بقوله :
انه " تنظيم عناصر الوسيط المادى الذى يتضمنها العمل وتحقيق الارتباط بينها " (٣) .

ويراه عبد الغنى الشال بمعنى :
" هيئة أو تنظيم أو بناء ، والشكل فى العمل الفنى هو هيئته وجوهره المتجسد فى خامة من الخامات " (٤) .

(١) Peter Domer : The New Ceramics, Thames and Hadson LTD. London C 1980. p. 8.

(٢) هربرت ريسد : الفن والصناعة ، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٨٠ .

(٣) جروم ستولننتز : النقد الفنى ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٢٤٠ .

(٤) عبد الغنى الشال : مصطلحات فى الفن والتربية الفنية ، مرجع سابق ، ص ١٢٢ .

وهناك ارتباط بين التقنيات التشكيلية والخامة ، فى وضوح التعبير للشكل من خلال بعمات يتركها الفنان فوق عمله . هذا الارتباط يمكن للفنان من استحداث موضوعات تعبيرية ، وبرؤية ذاتية ، مستلهما من بيئته وطبيعتها ، ومن التراث المحلى والعالمى .

وفى ذلك يقول زكريا ابراهيم (١) :

" فالخامة لاكتسب مفة فنية الا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت اليها فخلقت منها محسوسا جماليا نشعر أنه قد اكتسب ليونة وطواعية بفعل المهارة الفنية " .

ويوضح موني Mooney أن سر العملية الابتكارية لا يكمن فى الخامة التى يستخدمها الفرد ، وانما فى الطريقة التى يعالج بها الشخص المبتكر تلك الخامة (٢) .

وليس المفروض فى العمل الفنى أن يزيل كل أثر من آثار المادة ، بل المفروض أن تتضافر وتتعاون كل العناصر المادية المستخدمة فى تركيبه ، على ايجاد ذلك " المحسوس الجمالى " الذى لابد أن يتأثر بانتباهنا .

يقول سانتيانا : ان اهم المشكلات التى تميز علم الجمال مشكلية جمال الشكل ، ومهما كانت المتعة التى يبعثها الشكل ، فان الخامة والمادة تولد المتعة أيضا ، وتزيد القيمة النهائية للتأثير باضافة هذه المتعة ، فجمال التعبير فى ذلك مثل جمال الخامة والشكل ، ولا يوجد شكل لاتزيد الخامة فى تأثيره فى النفس ، وتأثير المادة هذا الذى يوجد خلف تأثير الشكل يزيد من قوته ويخلق على جماله جدة وكمالا ماكان يستطيع أن يحققها بدونها (٣) .

(١) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦ ، ص ٢٢ .

(٢) Mooney, "Creation and Communication", Interdisciplinary Symosia on Creativity and Psychological health, Syracuse University, New York, 1959. p. 5.

(٣) جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ، ترجمة مصطفى بدوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة (بدون تاريخ) ص ٢١ .

ومن هنا يرى الباحث أن الشكل من خلال التقنيات المختلفة يحمل في طبيعته دلالات تعبيرية تتسم بالمهارات التشكيلية ، محققا بذلك الوظائف النفعية أو الجمالية أو بهما معا ، من خلال الخامة .

وتخضع عملية التشكيل لعدة طرق يمكن حصرها باختصار فيما يأتى :

١ - التشكيل باليد ، ويتدرج الى :

(أ) طريقة التشكيل بالضغط باليد .

(ب) التشكيل بالحيال .

(ج) طريقة التشكيل بالبناء (المسطحات الطينية) .

٢ - التشكيل بواسطة عجلة الخزاف (الدولاب) .

٣ - التشكيل بواسطة العب في القالب .

٤ - التشكيل بواسطة الضغط على القالب .

٥ - التشكيل بواسطة طريقتين أو أكثر من الطرق السابقة .

ومهما تختلف وتتعدد أساليب وأنماط التعبير وطرق تنفيذ العمل

الفنى ، فهو فى النهاية عبارة عن شكل ثلاثى الأبعاد قائم فى الفراغ ، ويدرك عن طريق حاستى اللمس والبصر .

ولاشك أن الخزاف الشعبى بالمملكة على مستوى ذكاء جيد فى تذليل

ما يعادفه من عقبات أثناء العمل ، فعنده من الجرأة فى تكييف إنتاجه الى جانب سرعته الفائقة فى الانتاج التشكيلى .

وعموما ، فإن طبيعة الشكل الفخارى والخزفى من حيث أنه مجسم

يشغل حيزا فى فراغ تحتم هذه الطبيعة على الخزاف التعامل مع هذا الشكل من جميع زواياه ، ومن جميع أوجهه ، لأنه يتعامل مع نظام واحد أو ثابت من العلاقات ، ولكنها عدة أنظمة من العلاقات المتداخلة .

فكل زاوية من زوايا رؤية هذا الشكل تمثل تكوينا ، وان كان هذا

التكوين وجد فى إطار تكوين عام واحد للشكل ككل .

وتبعا لهذه الطبيعة والخاصية ، فالخزاف لا يعمل الا من خلال الحركة فقد يكون ثابتا ، والشكل نفسه يتحرك ، خامة عند وضعه على قاعدة محورية الحركة كعجلة الخزاف ، وان تعذر فعلى الخزاف نفسه أن يتحرك ملتففا حول الشكل .

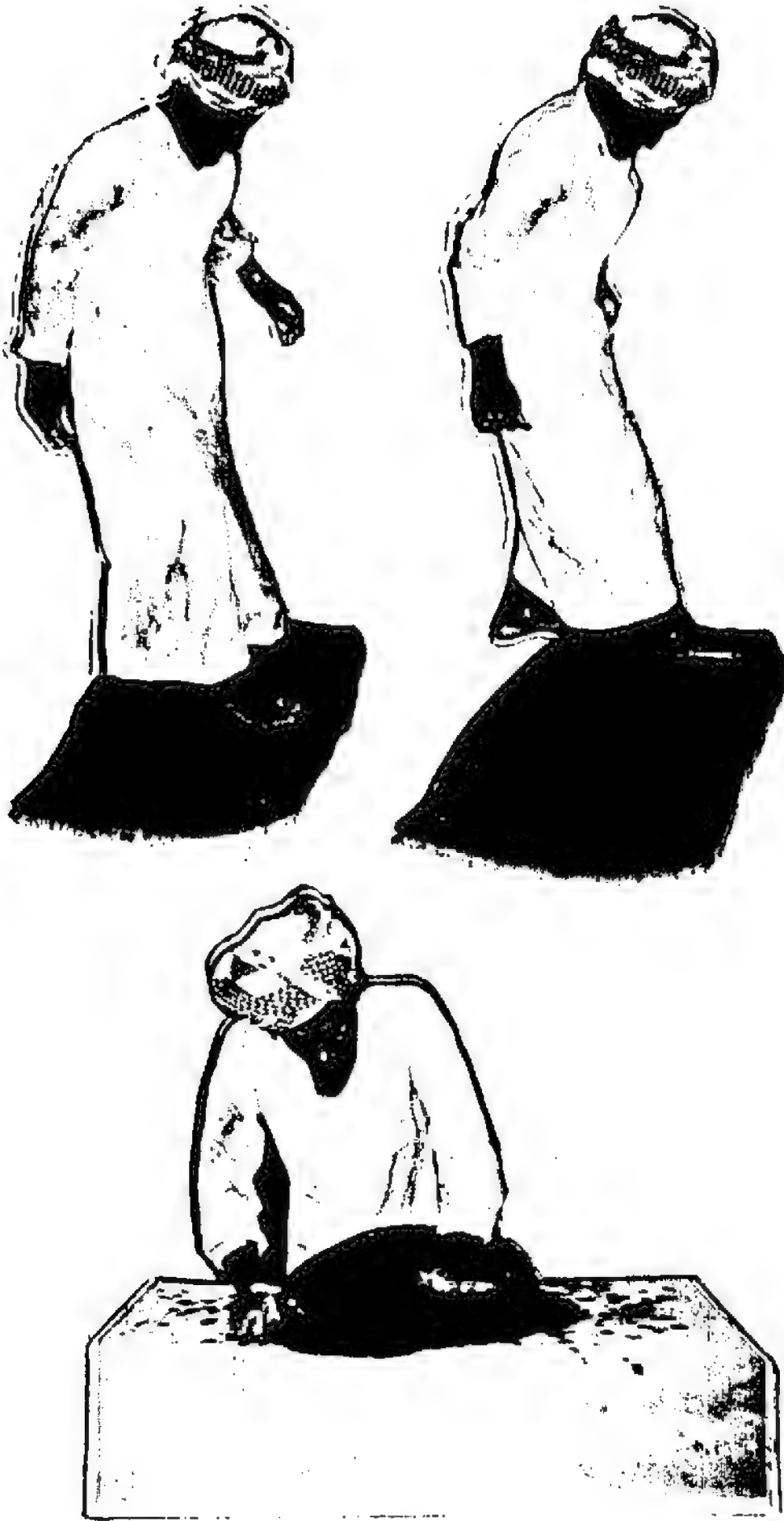
فالتكوين لابد وأن يدرس من جميع الزوايا أثناء العمل ، لتصبح كل زاوية في السطح أو الكتلة ، تحمل قيمة وتعبيرا ، عندما يغير الخزاف علاقته بها أو علاقة احدهما بالآخرى .

وقبل أن يبدأ الخزاف الشغبي في اختياره لأي من التقنيات التشكيلية عند اخراجه للشكل - وان كان غالبا ما يستخدم الدولاب (عجلة الخزاف) في مجمل تشكيلاته الفخارية - يبدأ بعرك (عجن) العجينة الطينية مرة أخرى بعد ترطيبها بالماء ، وتتوالى هذه العملية حتى تصبح الطينة في حالة ليونة مناسبة . شكل (٨٧) .

أ - التشكيل على الدولاب :

يعتبر الدولاب (عجلة الخزاف) أداة أو وسيلة تساعد فـى التعبير عن الأشكال التي يتم تشكيلها ، بدرجة أسرع من التشكيل اليدوي الكامل ، وتحتاج عملية التشكيل الى قدرة متقدمة على التخيل لما سيكون عليه الشكل ، لأنها تعتمد على الشكل المتحقق نتيجة لليد والعين والادراك الجمالي للشكل في وقت واحد .

والدولاب هو الأداة الأساسية عند الخزاف الشغبي في عملياته التشكيلية وخامة ماينتج منها للعامة بكثرة ، وهو بخبرته يراعى تساوى اللدونة في خامة العمل ، حتى لا يحدث عدم توافق في جسم الاناء ، وبالتالي يؤدي الى حدوث تشقق والتواء أثناء الجفاف .



شكل (٨٧)

مجموعة من الصور توضح معالجة صانع الفخار الشعبى
خامته التشكيلية (الطين) قبل بدء مرحلة
البناء التشكيلى ، وهى مرحلة مهمة فى العملية
التشكيلية لتعمل الطينة الى لدونة وليونة مناسبة
وتصبح متحانسة .



بيت
الحمام



(مجموعة مباخر)

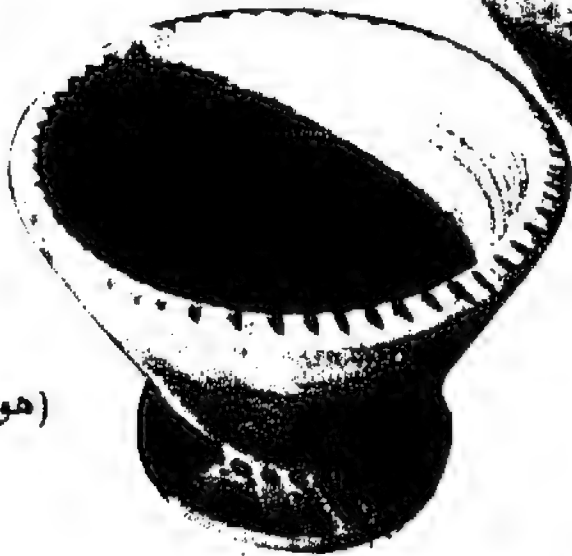


شربة



كوب

أناء ماء



(هون)

شكل (٨٨)

مجموعة لبعض المنتجات الشعبية

وعلى الرغم من ابتكار عجلة الخزاف منذ مايزيد عن ستة آلاف عام (١)، إلا أن التشكيل اليدوى للأواني الفخارية والخزفية ظل فى انتشار كبير ، فلم يهجر ولم يهمل ، ولا يزال يلقي اهتماما شخيا مباشرا من معظم الفنانين الخزافين فى العصر الحاضر .

ويرى أدولف أرمان : أن " عجلة الفخارى لم تحرك بالأقدام كما هى الحال الآن ، وإنما كانت تدار باليد اليسرى فى حين كانت اليمنى تشكل الاناء " (٢).

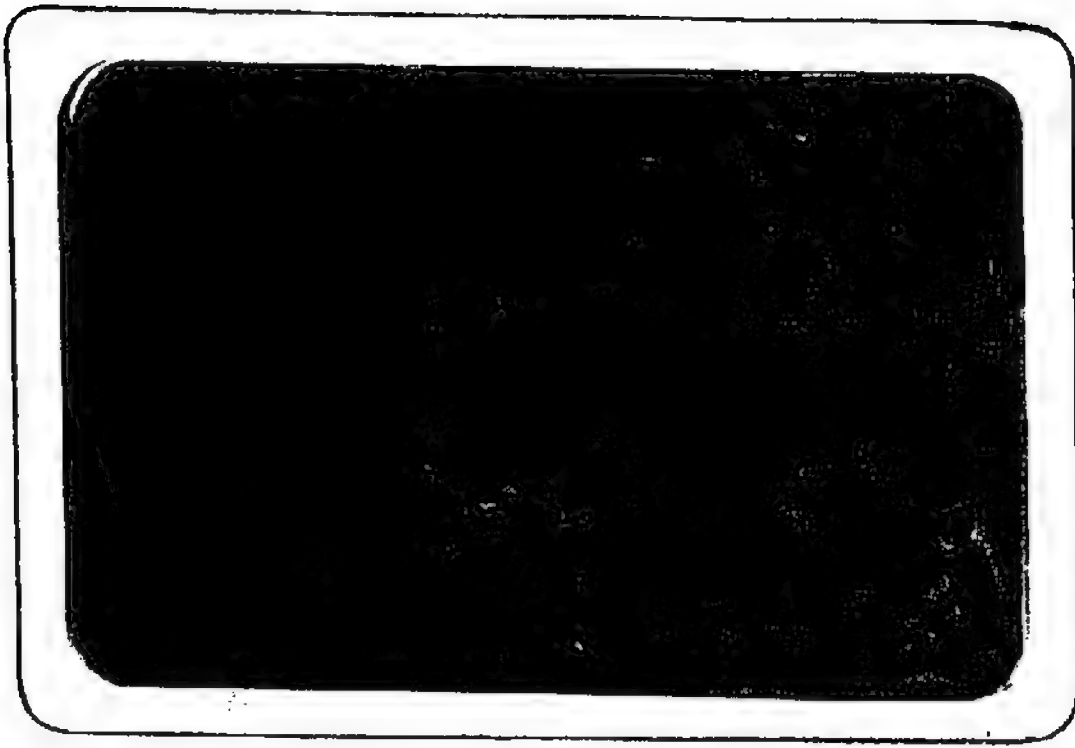
وإذا كان هذا الكلام من الناحية الوصفية من خلال رؤية تصور العمل المرسومة على جدران المعابد المصرية ، شكل (٨٩) ، فإنه من الناحية العلمية قد يععب تطبيق ذلك ، فطبيعة التشكيل على الدولاب تقتضى أن تكون اليدان اليمنى واليسرى مطلقتان ، فطبيعة الطين لا تسمح ، إذ لابد من تكافؤ الضغطين الداخلى والخارجى أثناء التشكيل . فبد تفغط من الداخل للخارج ، والآخرى العكس حتى يتشكل الاناء .

وفى تصور الباحث أن هذه الطريقة تصلح فى تشطيب وتهذيب الشكل ، إلى جانب عمل الرسومات الزخرفية أكثر فعالية من بناء الشكل ، حيث يمكن أن تدار العجلة بيد ، وباليد الأخرى تتحكم نوعا ما فى تشطيب الاناء وزخرفته .

وأغلب الظن أن طريقة العمل على الدولاب البدائى كانت تتم من خلال فخارى يشكل ومساعد له يدير العجلة ، وإن كان فى هذا صعوبة أيضا يتمثل فى عدم التوافق الحركى والعضى بين من يشكل ومن يدير العجلة ، إلا أنه أسهل من التشكيل بيد واحدة .

(١) J.B. Hennessy : The Anccient World "World Ceramics
edited by Robert J. Charleston
Hamlym, London 1977, p. 18.

(٢) أدولف أرمان ، هرمان راشكه : مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة ،
ترجمة عبد المنعم أبوبكر ، مكتبة النهضة
العربية ، القاهرة ، ص ١١٨ .



شكل (٨٩)

صورة لرسم من عهد الدولتين القديمة والمتوسطة
يوضح الطريقة التي كان يتبعها الفخاري في
عمله . مقابر بنى حسن حوالى ١٩٠٠ ق م (١).

(١) هنرى هودجز : الخزفيات ، ترجمة محمد يوسف بكر ، معهد الانتماء
العربي ، بيروت ، ١٩٨١م ، ص ٦ .

ان دولاب الخزف كأداة ، لاشك أنها ساعدت الخزافين الشعبيين بالمملكة كثيرا بالرغم مما يفرضه على الخزاف من إنتاج أشكال متعاشلة في خطها الخارجى ، كروية كانت أن اسطوانية ، كما فى الشكل (٩٠) إلا أنه ليس فى استطاعة أى فرد أن يتعامل معه ، فغالبا مايجتاج الى وقت طويل للتدريب عليه .



شكل (٩٠)

يوضح قدرة الخزاف الشعبى بالمملكة على التعامل مع الدولاب (عجلة الخزاف) لطريقة التشكيل

وبعد استخدام العجلة ، نجد أن كتلة الملمع تتركز مباشرة حول المحور . ومع العامل الماهر نجد أن الكتلة التي تدور في مدارها تبدو وكأنها شيء يدعو الى الإعجاب ، تكبر وتصبح في شكل قارة أو زهرية . وتتم على مراحل ، كما في الصورة (٩١) ، وشكل (٩٢) .

١ - نضع قطعة من الطين (تتوقف على حجم الشكل المراد تشكيله) في وسط القرص بعد أن تعجن عجنا جيدا ، وتفرغ من الجيوب الهوائية .

٢ - تبلل الطينة ، ويبدأ القرص في الدوران مع ضغط الطينة بين الكفين لمحاولة جعل دورانها في الوسط تماما ، وفي نفس الوقت تضغط الطينة لترتفع الى أعلى على شكل مخروط .

٣ - يضغط الشكل الناتج ثانية بالابهام ، ثم يعاد رفعه ثانية بقعد عجن الطينة حتى تصبح كلها كتلة متماثلة .

٤ - يضغط بالابهام الى الداخل في وسط الطينة ، مع بقاء الأصابع حولها من الخارج لسندها ، وذلك لتشكيل القاع .

٥ - عند تشكيل الجدار تنفذ عادة باستخدام يد واحدة أو الاثنتين معا ، لعصر الجدار الأسفل بين الابهامين والأصابع لرفعه ببطء الى أعلى ، مع مراقبة الحافة العليا . وتتحرك كلتا اليدين معا الى أعلى مع ضغط خفيف بغرض ترقيق الجدار ورفع السطح أعلى ، مع مراقبة الحافة العليا لكي تبقى متزنة .

وتوجد بعض المعويات عند التشكيل

والتي يجب أن يعيها أي خراف ، منها :

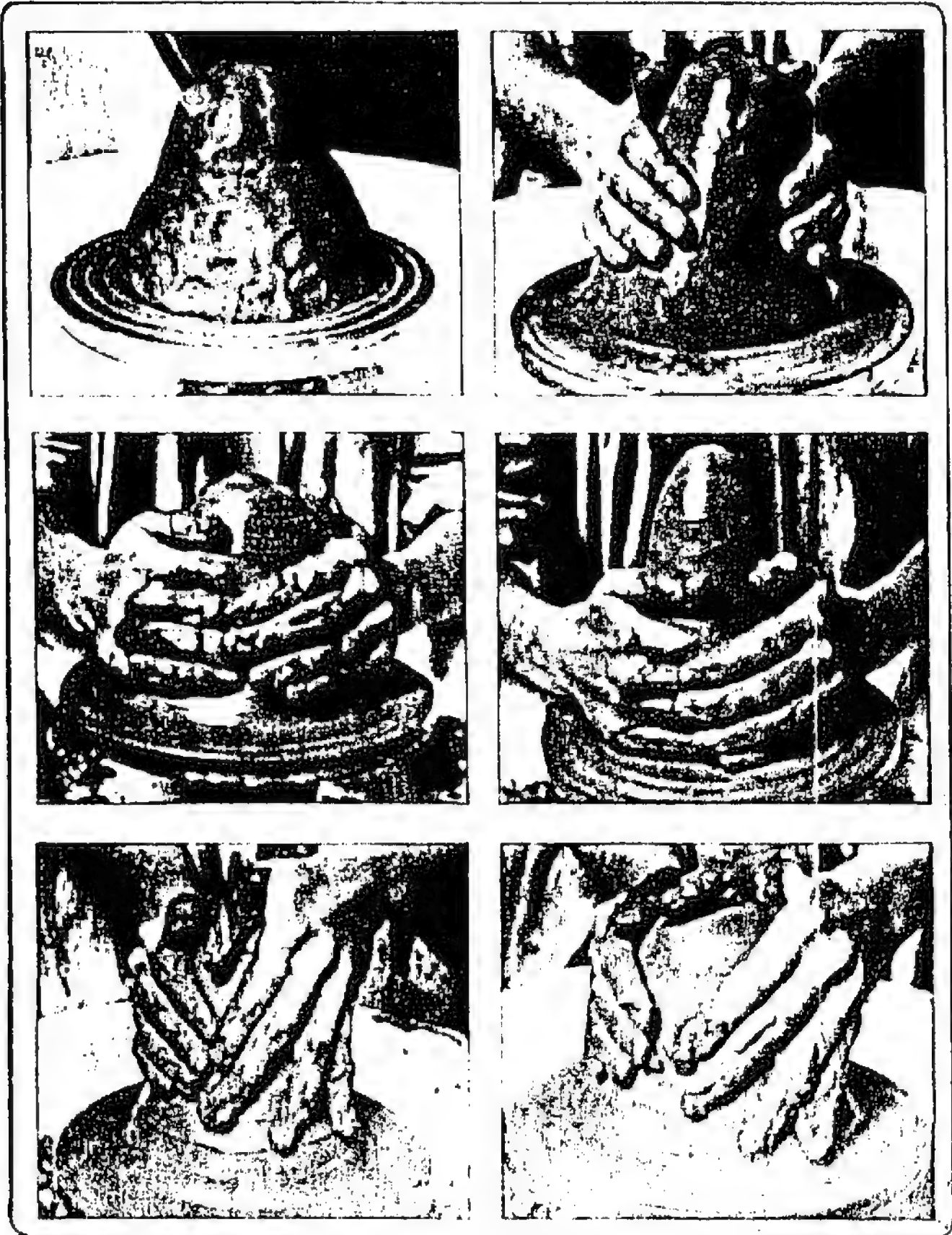
١ - استعمال عجينة ناعمة جدا ، أو خشنة جدا ، أو غير مجهزة جيدا ،

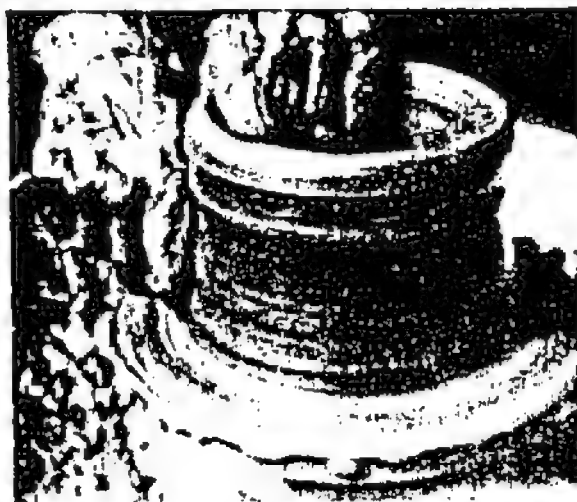
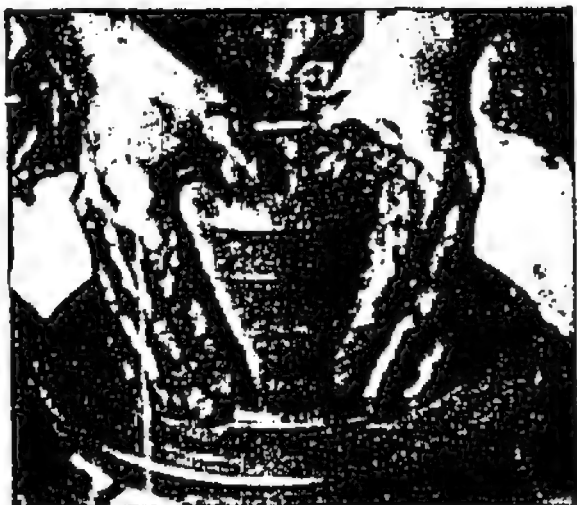
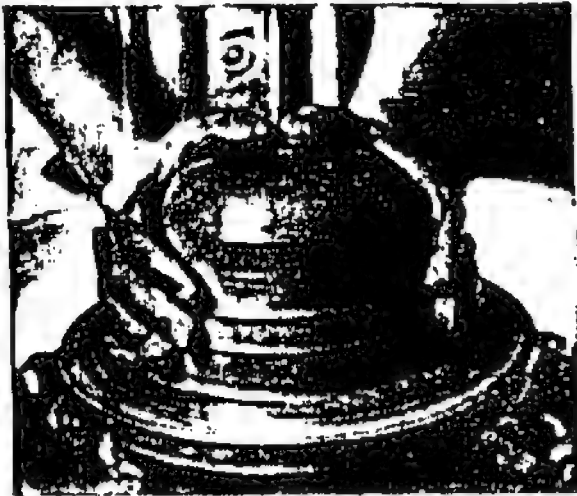
يؤدي الى معويات ، في كيفية الأداء المطلوب للتنفيذ .

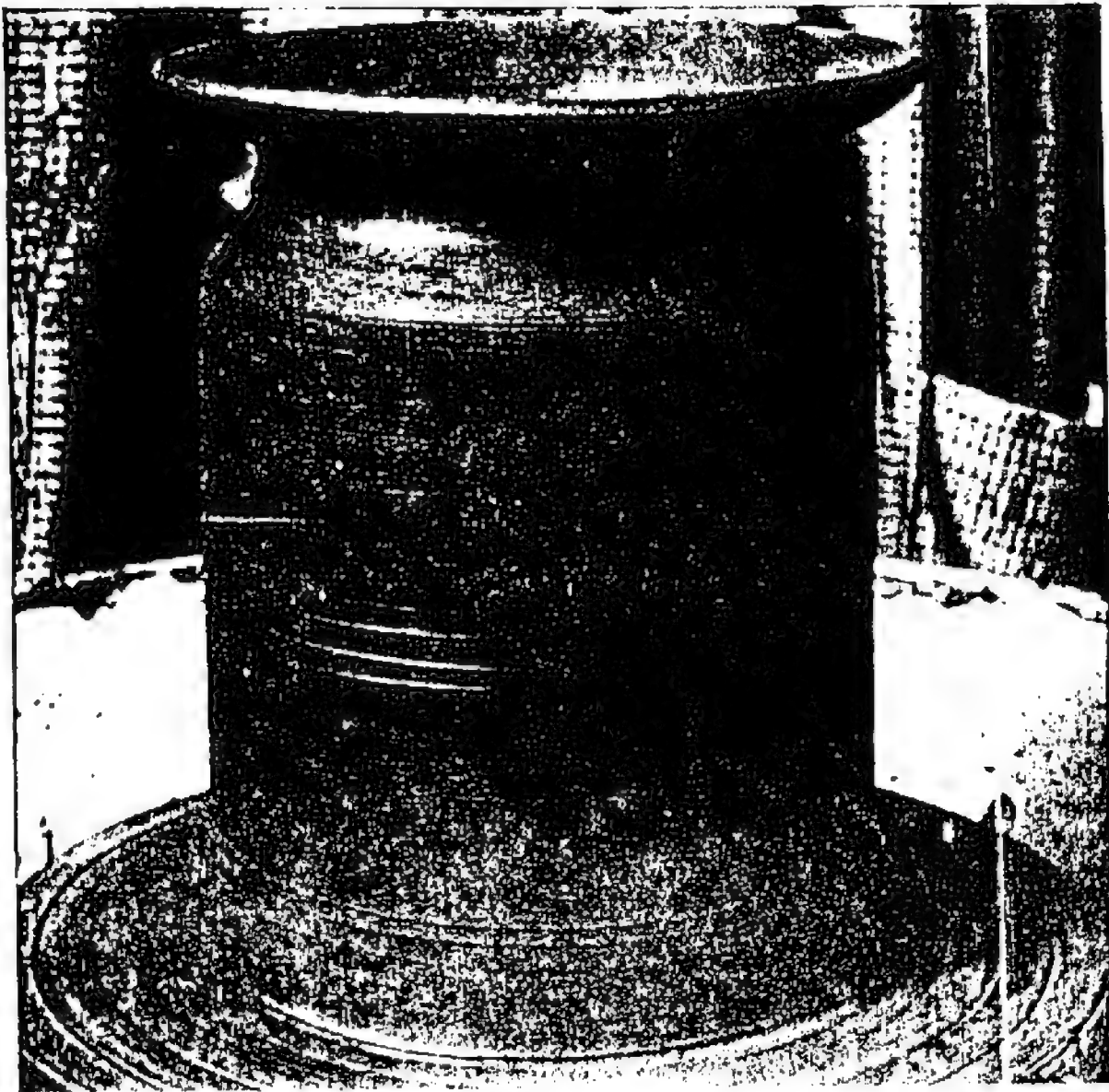
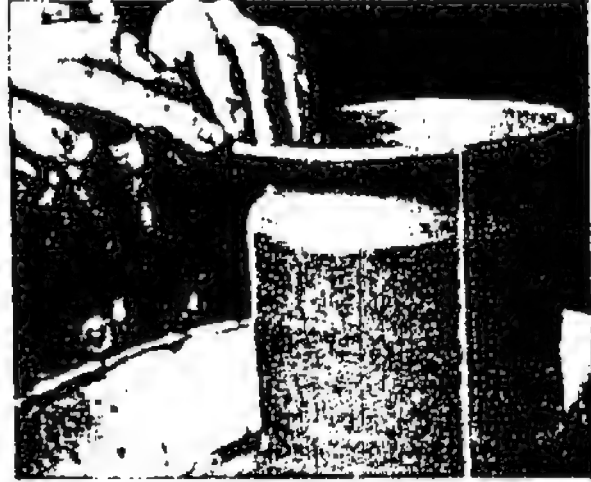
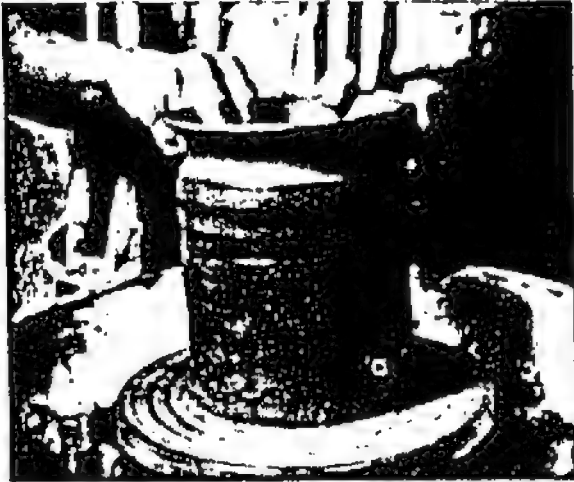
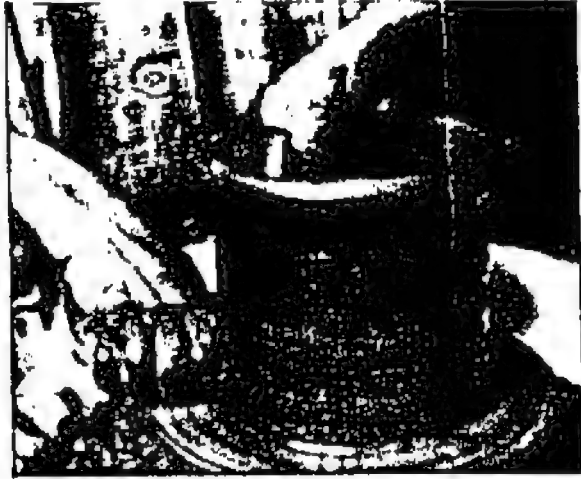
٢ - يجب عدم احداث أي فجوات أثناء التشكيل ، لتفادي أي نقاط

ضعف يمكن أن تحدث .

٣ - يلاحظ أن تشكيل الأجزاء الداخلية وتنعيمها في المناطق السفلى من التشكيلات يجب أن يتم قبل الارتفاع بالتشكيل ، لمعوية تنفيذ هذا الأمر في المراحل اللاحقة .

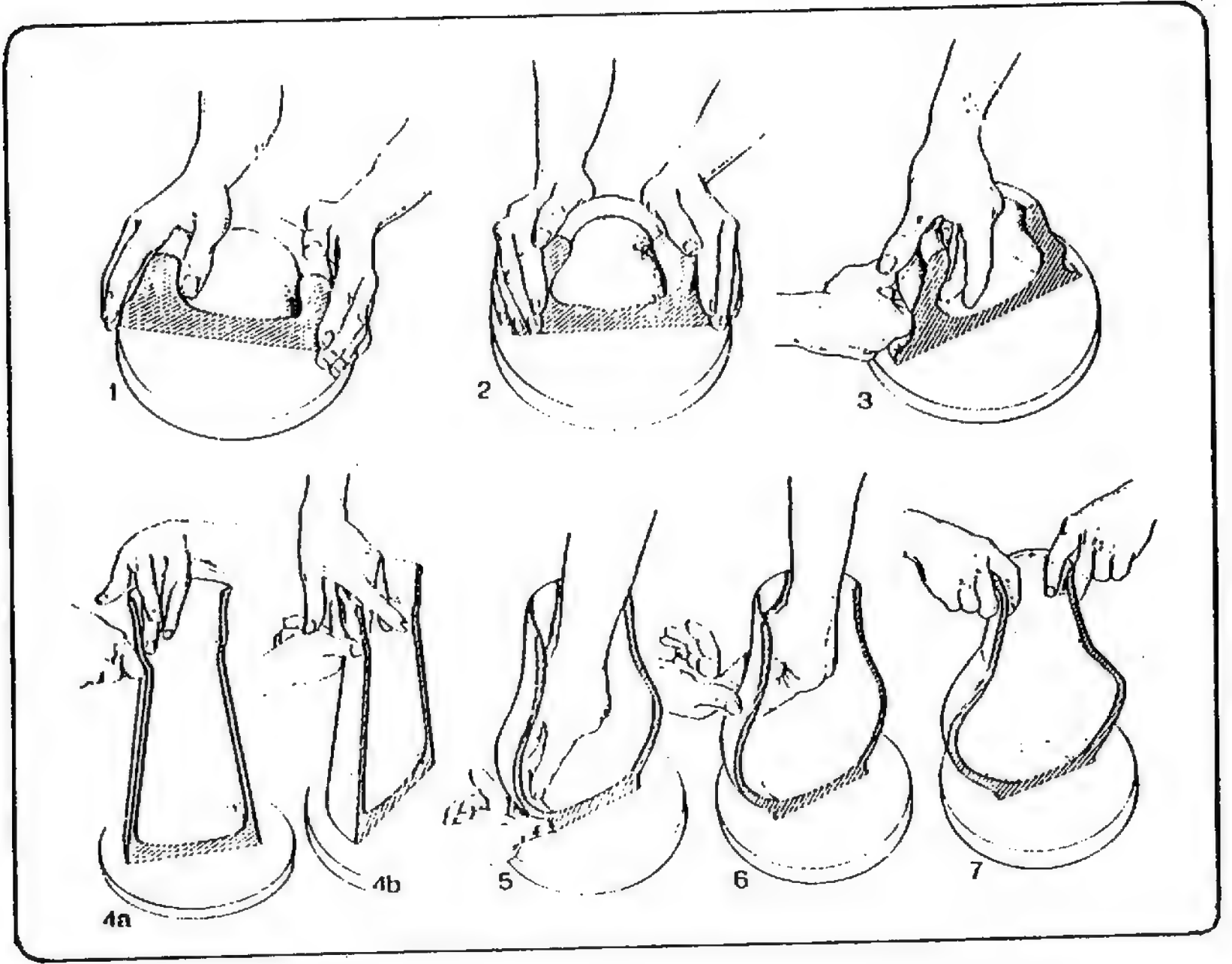






نقلا عن :

Taller De Las Artes, Ediciones Iberoamericanas, Spain
Madrid, 1987. PP. 93-95.



شكل (٩٢)

مقطع طولى يبين الاناء الداخلى للشكل
باستخدام العجلة الخزفية^(١)

ان التشكيل على عجلة الخزاف فضلا عن كونها عملية ابداع ذاتى عند الفنان الشعبى لما ينتج منها من تأثير جمالى طبيعى غير مضاف . فهو يطبع آثار أصابعه على سطح المشغولة ، واذا لم يتم عمل تهذيب أو كشط فيكون هناك علامات فى الداخل والخارج ، ومثل هذه العلامات بايقاعها المتعاضد المنتظم تقريبا ماهى الا تسجيل لعمل الأيدى ، تحكى عمليات الفخوط والايحاءات التى تصنع الشكل .

فعملية التشكيل تختص بالقوة الداخلية ، أى النمو الديناميكى لتحرك عجلة الخزاف ، وهذه العملية فريدة ، وقد لايحتاج الى تدخل التفكير بين عمل الأصابع ، واليدين والعينين ، وادراك الشكل على حد قول دانييل رودس (١) .

الا أن هذا لايمنى أن عملية التشكيل تتم بطريقة آلية ، أو عملية خالية من التفكير ، فقد يدخل الفكر فى تصميم الشكل ومفهومه ، وفى هذه الحالة يمكن أن يطلق على عملية التشكيل على عجلة الخزاف - وهى بالطبع سريعة عن أى تقنية يدوية أخرى - انها عملية تعبير مباشر وسريع .

فالفخار المنتج باستخدام العجلة ، تعالج فيه الخامة ككل ، وتتحول فيه كتلة الطين الى شكل تحت يدى الفخارى المستخدم لهذه الأداة بلا اضافة أو اقتطاع من المادة .

(١)

Daniel Rhdes : Pottery form, pitman publishing
Limited, London, 1978. p. 22.

ب - البناء بالأجزاء المتفصلة :

من المعلوم أن الأشكال الكبيرة الحجم فى بنائها وفى عملية حرقها ، تمثل تحديا كبيرا وعملا غير هين للخزاف ، ومثل هذه الأشكال تحتاج الى قدرة ومهارة تقنية عالية من الخزاف عند تشكيلها .

ولاشك أن الخزاف الشعبى قد وصل الى درجة عالية من الخبرة والمهارة التقنية ، بتشكيله لمثل هذه النوعية من الأوانى ، خبرة تراكمية مركبة ، فى اختياره لمواده ، واعدادها واختياره لطريقة التشكيل ، ثم تعامله مع الشكل المنتج فى مرحلة التجفيف والحرق ، بدون تشققات أو التواء أو هبوط .

استخدم الخزاف الشعبى هذه التقنية عند تشكيله فى الكثير من الأشكال الفخارية مثل الشراب (القلل) بمختلف أنواعها ، والأباريق ، ومراكين الزرع ، والجرار ، والأزيار ، وخاصة عند بنائها بحجم كبير .

وجميع هذه الأشكال يتم بناؤها بالدولاب (عجلة الخزاف) لكن على جزأين على الأقل ، أو عدة أجزاء .

وتقنية تشكيل الأوانى بتجميع جزأين ، أو أكثر ، تتطلب خبرة ومهارة عالية فى توقيت مناسب ، وفى كيفية تجميع هذه الأجزاء .

فإذا كان على جزأين ، يتم تشكيل الجزء السفلى بشكل عادى على أن تترك حافة هذا الجزء متسعة القطر بالقدر الذى يفشل أكبر انتفاخ فى الانشاء ، والذى قد يكون موضوعا فى تعميم مسبق ، ويكون جدار هذا الجزء سميكاً بعض الشيء .

ثم يشكل الجزء الثانى على دولاب آخر ، أو على نفس الدولاب ، بعد أن يرفع الجزء المشكل الأول من فوقه ، ويكون بنفس قطر حافة الجزء السفلى ، وبنفس السمك ، والجزء العلوى من القطعة العلوية ، والذى سيكون قممته

الوعاء ، يترك سميكا ومعمتا تماما ، ولا يترك مكشوفاً حتى يظل رطبا .

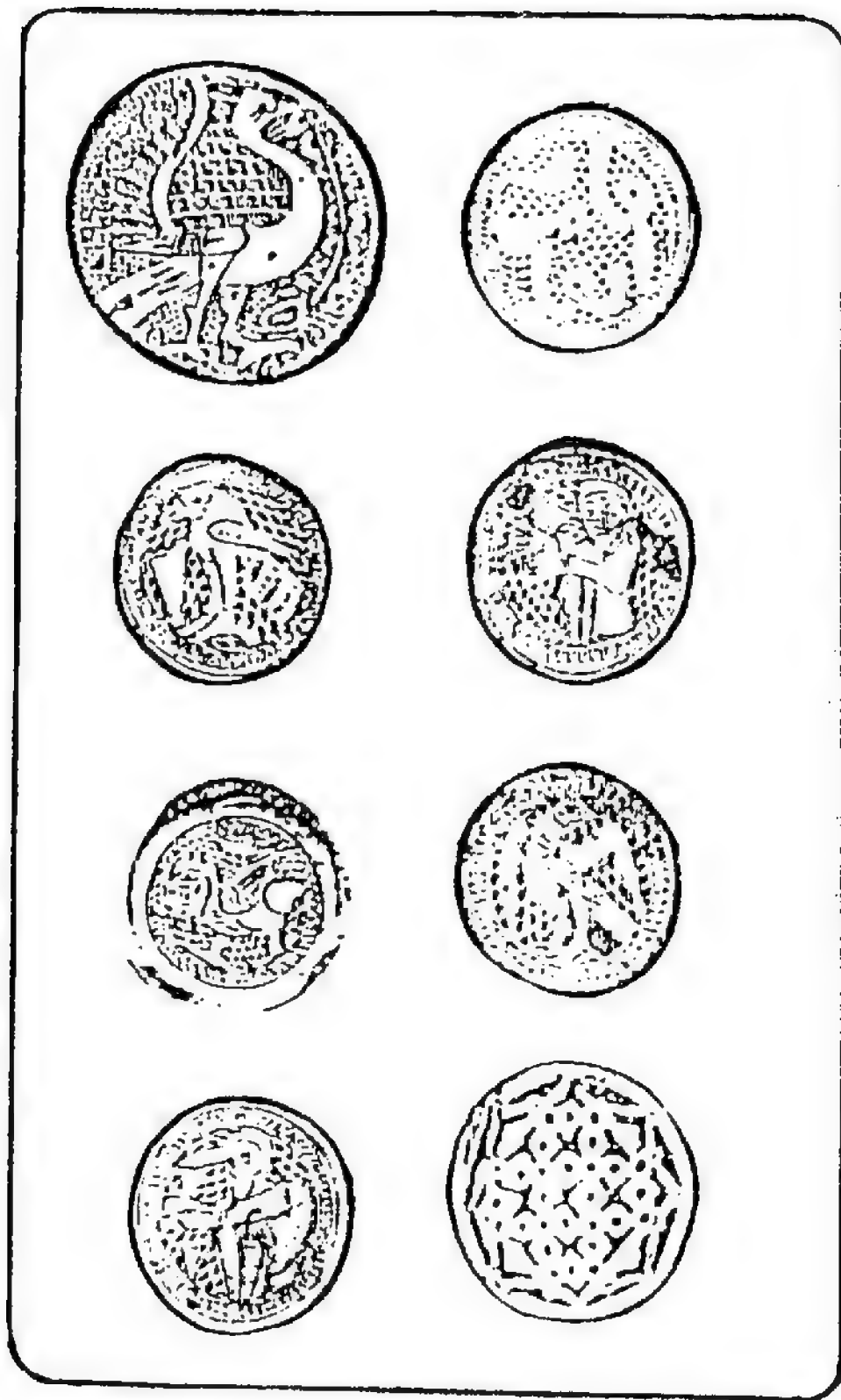
وعندما تكون كلتا الحافتين على قدر كاف من الرطوبة ، تعممل فتحة مناسبة على قيمة الجزء الأول ، ثم تخذشا ، ويوضع على الخدش طينسة "سائلة" بعض الشيء ، ثم يثبت الجزآن العلوى والسفلى .

وقد يضع الخزاف الشعبى بين الجزأين ، وقبل عملية اللحام - مثلما هو حامل فى الشربة (القلة) - شياكا دائريا ، مشكلا من الطين مثقوبيا بآلات صغيرة من العلب أو الخشب ، مكونا عليه الرسم أو الزخرفة المطلوبة ، أو قد يستخدم أداة حادة لحز الرسوم والزخارف على الشباك ، شكل (٩٣) .

أما من حيث موقع الشباك بداخل الرقبة ، فقد كان يختلف من موقع الى آخر تبعا لطول أو قصر أو اتساع الرقبة ومايناسبها من زخارف وتصميمات ، فنرى بعض الشبابيك قرب فوهة الرقبة ، وبعضها الآخر قرب البدن أو على سطحه مباشرة .

وفن شباك القلة هو من الفنون الشعبية الاسلامية ، والعربية العرفة ، وخاصة فى مصر منذ العصر الفاطمى .

فعلى الرغم من بساطة وشعبية ذلك المنتج الا أنه ظهر مرتبطا بحياة المجتمعات العربية الاسلامية ، مستجيبا لاحتياجاتها متسقا مع عقيدتها ، فكان يعبر عنها بعدق وبساطة .



شكل (٩٣)

مجموعة من شبابيك القلل في العصر الاسلامي

ج - التشكيل والبناء بالحبال الطينية :

تعد تقنية تشكيل الأواني الفخارية والخزفية بالحبال الطينية ، من أقدم وأبسط وأروع تقنيات التشكيل اليدوي التي عرفها الانسان .

وقد بقيت هذه التقنية ، فلم تهمل ولم تهجر ، وان قل استخدامها في عملية البناء أو كاد يختفى أحيانا ، الا أنها بقيت في شكل إضافات جمالية ، في شكل جداول على أسطح بعض الأواني ، أو في شكل مقابض .

وتمثل بساطة التشكيل والبناء بهذه التقنية عنصرا هاما في تمكين الخزافين وخاصة المبتدئين ، من عمل بعض الأشكال الكروية تقليدا للأشكال المشكّلة على عجلة الخزاف .

وقد أنتج الخزاف الشعبي بهذه التقنية في بعض تشكيلاته الفخارية أشكالاً متعددة ، ومتنوعة الأحجام ، ورغم عملية دمج هذه الحبال بعد اتمام عملية البناء ، الا أنه يلاحظ آثار تلك الحبال متمثلة في شكل دوائر منتظمة على أسطح بعض الأواني ، والتي يمكن حسها باللمس أكثر من الروية ، كما في الأزيار ذات الحجم الكبير .

فبداية تشكيل الزير يستعين الخزاف الشعبي بالدولاب (عجلة الخزاف) في عمل قاعدة للشكل ، وعندما يعمل الاناء الى ارتفاع معين ، يتراوح ما بين ٥٠ - ٦٠ سم ، قد ينهار بسبب عدم تحمل جدرانه لثقل الوزن فوقها ، فيفعل الشكل من قاعدة الدولاب ، ويوضع على سطح مستو على الأرض ، وبعد مدة وجيزة من الزمن يتم بناء بقية الأجزاء يدويا باستخدام تقنية البناء بالحبال ، فيتدرج الشكل ويتطور لأعلى ، وقد يتحمل جزاءه السفلى ثقل الأجزاء العليا بسبب تبخر نسبة من الماء منه في فترات التشكيل ، ولضمان نجاح عملية تشكيل الاناء يستخدم الخزاف الشعبي قطعة من القماش المبتل ويلف الأجزاء السفلى من الشكل ، منعا للتشقق .

وهناك نقطة مهمة ، يجب أن تراعى عند اعداد الطين للتشكيل ،
اذ لابد أن يكون على درجة عالية من المرونة واللدونة ، وأن يحتوى على
نسبة من الطين المحروق (الجروج Grog) الذى يكسبها بنية
قوية مفتوحة المسام . وان كان الخزاف الشعبى يستعيز بالروث ، ونشارة
الخشب لاحداث المسامات الجدارية كما سبق ذكره ، لتوفرها وسهولة
استخدامها ، بعكس الجروج ، الذى يتطلب فى البداية طحنه .

٤ - تقنيات معالجة الأسطح الفخارية :

تنوعت الأساليب التقنية التى اتبعها الخزاف الشعبى فى زخرفة
تشكيلاته الفخارية والخرفية ، وبقدر ما تكون معالجة سطح الشكل ناجمة فى
شراء شكل قد يفتقر الى الاشارة ، بقدر ما قد تفسد هذه المعالجات شكلا
قويا ، اذا ما أفتقد هذا الشكل عنصر الحساسية الفنية لما يحتاجه ، وما
لا يحتاجه من تلك المعالجات .

ومعالجة أسطح الأواني الفخارية الناجمة ، من الممكن أن تغيّر
الطبيعة المرئية للشكل ، اذا كانت مبتكرة ، اذ يمكن تطبيقها على الشكل
الخزفى الواحد بطرق عديدة وبتقنيات مختلفة . وبقدر واحد من الدقّة
والحساسية فى معالجة سطح الشكل ، مما يعطى فى النهاية تمييزا لكل شكل،
وسمة تقنية خاصة تحدث بعض التغيرات فى الزخرفة أو اللون أو الملمس .
فيمصّح الشكل متمايزا فريدا فى روعيته لا من زاوية واحدة ، بل ربما من
زوايا مختلفة .

ومعالجة الأسطح الفخارية الى جانب أنها تعطى للشكل الفخارى والخزفى
قيمة جمالية ، الا أنها تحتوى على جانبين :

الجانب الأول تاريخى ، فهى عبارة عن أداة تسجيلية صادقة انعكست
بها على أسطح الأواني الفخارية ، والحياة التى كان القدماء يعيشونها ،
اضافة الى أحداثهم التاريخية .

فرسم الفخاريون على أسطح أوانيهم الكثير من مناظر بيئتهم من قوارب وأشجار ، وطيور متحركة ، كما سجلوا عليها عاداتهم ومعتقداتهم الاجتماعية في رموز بليغة وطلاقة في التكوين وجراة في الخطوط .

الجانب الثانى فنى ، وترجع أهميتها - المعالجة - الى أنها منفذة بيد الفخارى الذى شكل الاناء ، وبفكره واحساسه ، ونتيجة لاتصاله المباشر بالمادة ، فكان فخاريا وفنانا ورساما فى آن واحد ، ومن هنا جاءت أوانيهم متوازية فى أشكالها وقيمها الجمالية وما عولجت به أسطحها من رسوم أعطت الشكل حيوية ومعنى بما أضافته اليه تلك الرسوم .

ويمكن أن تكون الزخرفة على سطح الآنية أو الشكل الفخارى رمزا للعلاقة بين مجمل العمل والفن ، فالآنية أو الشكل الفخارى - كأداة عملية - إنما يعبر عن توحيد الشكل المعنى وحدث العمل . أما الرسم والزخرفة على سطح الشكل - مادام عملا لاتمليه الفائدة ، وليس ضروريا من جهة الاستخدام العملى - فإنه يبدو كأنما لاصلة له البتة بالجانب العملى . أما الحقيقة فهي أن الإيقاع المتحقق فى الزخرفة إنما يجسد فى ذاته الجوهر العام للعمل ، هذا الرسم أو الزخرفة يعتبر ممثلا للقوى الانسانية الجوهرية المسيطرة على الضرورة الطبيعية .

ويرى الباحث أنه لدى وجود مثل هذه العلاقات بين الهيئة والزخرفة يكون الشكل Form فى مقام الجسور والدعائم التى تقوم عليها جماليات الشكل . فالأمر ليس فى شكل مفردات الزخرفة ، وإنما فى التنوع الإيقاعى لها .

وقد تطورت تقنيات معالجة الأسطح الفخارية والخزفية ، تطورا كبيرا منذ بدأ الإنسان الأول ، فوضع بصمات أصابعه ، وحفر بأظافره ، بعض التأثيرات التى استهوأها على سطح الاناء الذى يصنع ، الى استخدام التكنولوجيا الحديثة فى عصرنا الحاضر لآحداث بعض التأثيرات على أسطح الأواني الفخارية والخزفية .

واستطاع الخزاف الشعبي ، أن يمنح أشكاله الفخارية والخزفية من خلال معالجة أسطحها ثراء فنيا وتنوعا جماليا ، فيها البساطة والعفوية والتلقائية في التعبير .

وقد توصل الباحث الى الأساليب التقنية الشائعة ، التي استخدمها الخزاف الشعبي عند معالجته لأسطح أوانيهِ وأشكاله الفخارية والخزفية ، سواء من حيث تصميمها وإخراجها الفني ، أو من حيث موضوعاتها ومفرداتها التعبيرية .

١ - تقنية الحز INCISING

تعد تقنية الحز والكشط في الجسم الفخاري عندما يكون رطبا أو طريا Leather hard من أقدم التقنيات اليدوية ، وأكثرها شيوعا لدى الخزاف الشعبي في معالجة الأسطح الفخارية ، ويتم ذلك باستعمال أدوات غير ملبة ، وغالبا ما تكون أدوات خشبية أو معدنية طرية لاجداث بعض الزخارف على سطح الأناء وهو في مرحلة (تجليد) مثل التنقيط ، أو اجداث خطوط محزوزه متوازية قد تكون دائرية ، أو طولية أو حلزونية أو منكسرة ، وتوزيعها في تكوينات متنوعة . وتكون الخطوط الناتجة عن عملية التحزيز قليلة العمق غير حادة ، بعكس تقنية الحفر Graphic ، وغالبا ما تجمع تقنيتي الحز والحفر معا ربما لتقاربهما الشديد في أسلوب التنفيذ .

وغالبا ما يستخدم الخزاف الشعبي الدولاب (عجلة الخزاف) عند معالجته لأسطح أشكاله الفخارية ، ويتم ذلك بأدوات بسيطة جدا ، لأنها تنفذ بضغطات قليلة العمق وغير حادة نسبيا على سطح الأناء ، ومن الممكن أن تنفذ باطراف أصابع اليد . شكل (٩٤) .



شكل (٩٤)

يوضح قدرة الخزاف الشعبي على المعالجة السطحية
المشكل الفخارى باستخدام امايغ اليــــــــــــد

CARVED

- تقنية الحفر

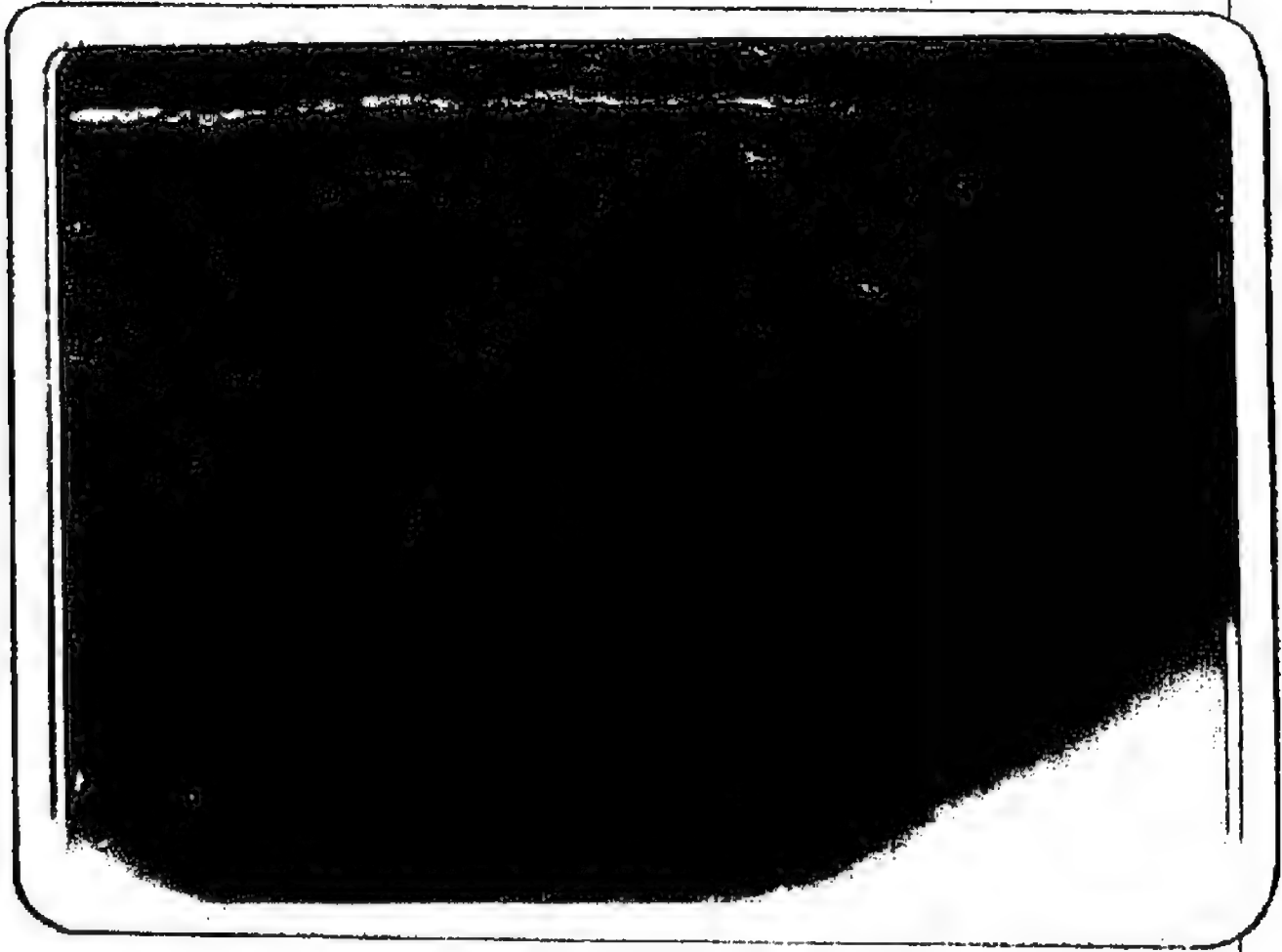
وهي تقنية متطورة عن تقنية الحز Incising ، وتحتاج الى جرأة أكثر عند معالجة الأسطح الفخارية ، وأدواتها حادة نسبيا ، وربما تكون بسيطة جدا كاستخدام قطعة حجرية مسنونة ، وقد تكون متقدمة ومعقدة كاستخدام أدوات الحفر الكهربائية الدقيقة ، أو باستعمال بعض المواد الكيميائية كالأحماض .

وتقنية الحفر يمكن تنفيذها على الأسطح الفخارية في مراحل متعددة ، فيمكن تنفيذها في الجسم وهو رطب (مجلد) ، أو هو جاف قبل الحريق أو بعد الحريق الأول ، أو بعد التسوية الثانية (حفر في طبقة الجليز) ، حيث يصبح الجسم أكثر صلابة وصلادة ، بفعل الحريق والطبقة الزجاجية على السطح ، الأمر الذي أدى الى أن تصبح هذه التقنية متطورة ومعقدة الى حد كبير ، بل أصبحت عدة تقنيات ، لما يلزمها من أدوات ومواد وأساليب لتطبيقها .

ولهذه التقنية - الحفر - معطيات جمالية كثيرة ، استطاع الخزاف الشعبي أن يتفهم دورها ، وأجاد الاستفادة منها فأخرج بها على أسطح أوانيه تجميعات خطية جمالية ، تعد مثلا طيبا لكيفية تطبيق مثل هذه التقنية . شكلا (٩٥) ، (٩٦) .

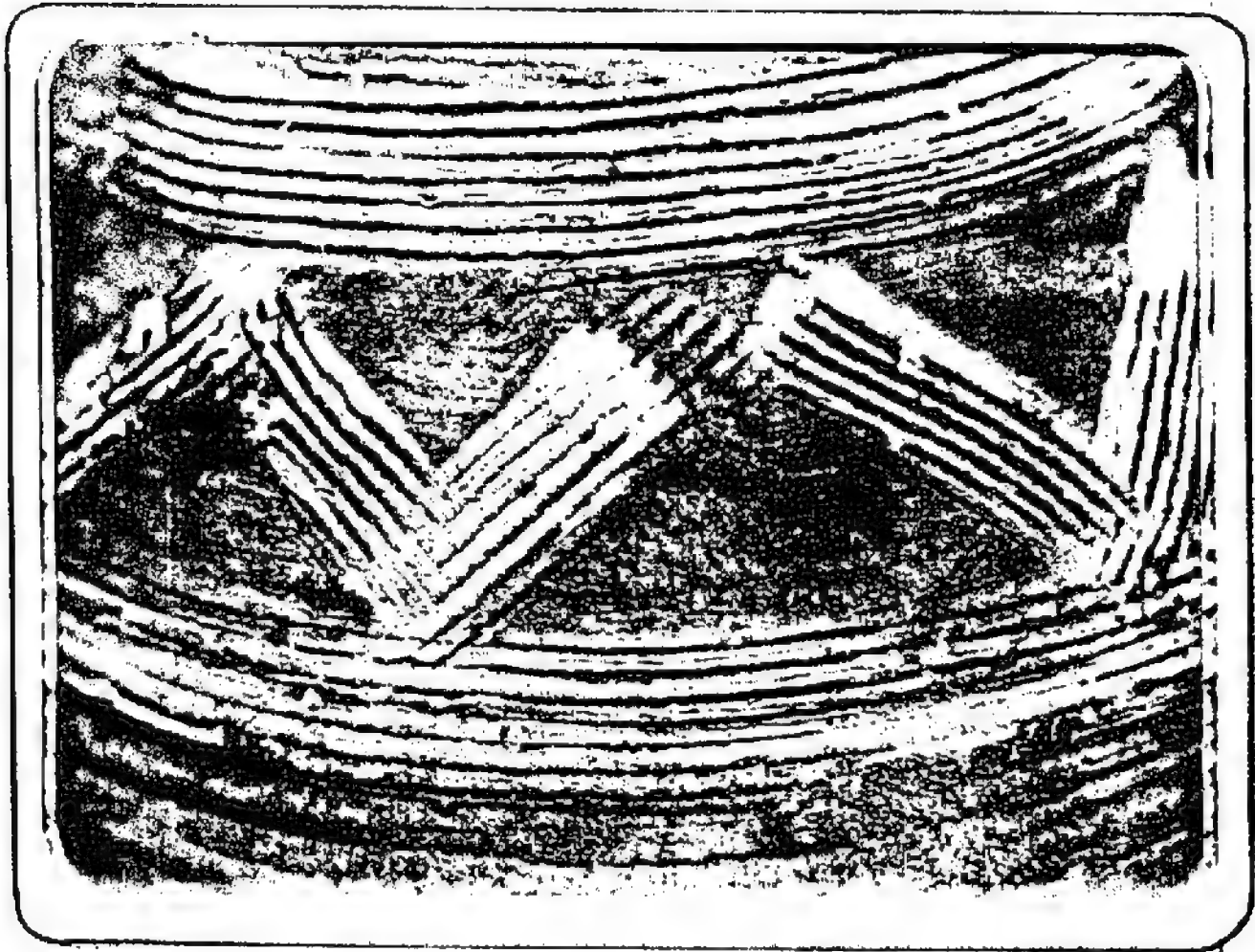
وليس هناك أدنى شك في أن الخزاف الشعبي قد رأى في نتائج هذه التقنية جمالا ونوعا من الزخرف ، فعمل على تجميل منتجاته عن قصد واختيار . وقد أصبح الخزاف الشعبي أكثر دراية وخبرة في تقنية الطين ، وأصبحت طيناته أكثر نعومة وبالتالي ساعدت على دقة الحفر ، ثم استحدثه لبعض الأدوات التي أصبحت أكثر دقة من الأدوات الحجرية مثل النحاس المعقول .

لقد كان الخزاف الشعبي ومازال مبدعا في تشكيلاته المتميزة بالبساطة والتلقائية في التعبير ، يستوحى فيما يشكل عن عاطفة وعن احساس ،



شكل (٩٥)

شكل يوضح طريقة المعالجة السطحية بطريقة الغائر



شكل (٩٦)

يوضح طريقة المعالجة السطحية بطريقة الحفر

وعن معاناة . فلا يستطيع أحد أن ينكر تلك المواءمة الكبيرة بين الانشاء وما يحمله سطحه من تعبيرات ودلالات رمزية وبين روعية الخزاف وتصوراته الذاتية عند اخراجه للشكل .

ولم يحاول الخزاف الشعبي أن يملأ تصميماته الخطية المحفورة بعجائن ملونة في سبيل الحصول على ألوان متباينة مع لون طينة الفخار، مما يكسب الشكل ثراءً وقيمة جمالية ، ولعل ذلك يعود الى اهتمامهم فى المقام الأول بالانتاج الكمي . فاستعاض عن ذلك بالبطانات الطينية كاحدى التقنيات فى معالجة أسطح أوانيهِ .

- تقنية الطلاء والرسم بالبطانات :

تعد تقنية الطلاءات بالبطانات الطينية الملونة ، احدى أقدم طرق تلوين الأجسام الفخارية وأكثرها اتساعا وشيوعا ، واستخدمت فى حضارات كثيرة ومختلفة قبل اكتشاف الطلاء الزجاجى بفترة طويلة (١) .

وقد عرفها عبد الغنى الشال (٢) :

بأنها عبارة عن طينات مضافه اليها أكسيد من الأكاسيد المعدنية الملونة ، حيث تخلط ثم تمزج بالماء ، ثم تطلّى بها الأجسام المراد تغطيتها، أو تلوينها بطبقة رقيقة منها وهى فى حالة تجليد .

وقد تتكون من خلط مواد طينية فاتحة اللون ، تستعمل على هيئة عجينة رقيقة لتغطية بعض المشغولات ذات اللون الردىء أو المظهر الخشن

(١) Shafer Thomas : Pottery Decoration Watson. Guptill. (١)
Publication New York 1979. p. 50.

(٢) عبد الغنى الشال : الخزف ومطلحاته الفنية ، دار ممفيس للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٦٤ .

بطبقات رقيقة معتمدة (١).

ويغفل أن تتكون البطانة من الطين الممنوع منه الشكل مضافاً إليها الأكسيد الملون ثم تطبق على الشكل وهو في حالة الرطوبة ، ويستحسن أن يعقل السطح بعد ذلك .

أما إذا طبق على أسطح أواني جافة ولا تعقل ، فإن مثل هذا الطلاء سيعمل إلى التصدع والسقوط عند جفافه ، لأنه لن يكون هناك انكماش في الجسم مما يحل محل الانكماش الطلي ، ولتقليل مدى انكماش الطلاء في هذه الحالة تقل نسبة الطين الخام من ٣٠ ٪ إلى ٤٠ ٪ تقريباً ، وتزداد بدلاً منها نسبة من الفلسبار (٢) .

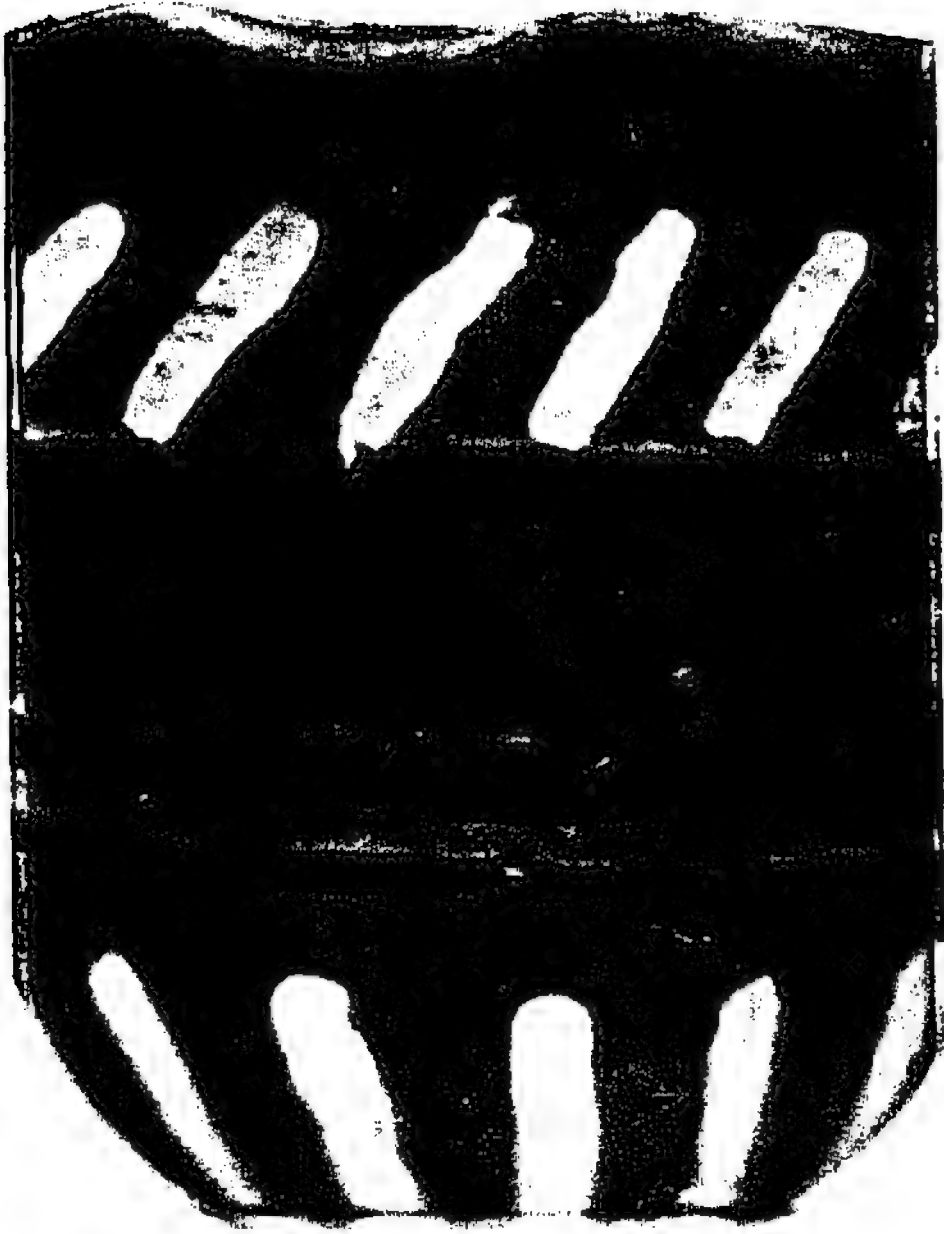
ويعتبر تطبيق البطانة على الأجسام الفخارية في توقيت مناسب من الأمور الهامة ، فتدقيق البطانة على الجسم الفخاري الطري - أو في مرحلة التجليد - من أنسب التوقيينات للحصول على نتيجة جيدة ، وذلك لحدوث الانكماش المتعادل والمتزامن للطلي والجسم معاً ، حتى يكون هناك ترابط بين الجسم والبطانة ، ولا يحدث بالتالي تقشير أو تغليق للبطانة على الجسم ، ومن مميزات هذه التقنية :

- إخفاء المظهر الخشن أو اللون الرديء للطينة المشكل منها الجسم .
- استخدامها كمادة للزخرفة والرسم على أسطح بعض الأواني الفخارية مباشرة أو على الأجسام المطلية ببطانة من لون آخر معقولة .
- تعطى للسطح أرضية بديعة يمكن الرسم عليها .

وقد استخدم الخزاف الشعبي هذه التقنية في كثير من منتجاته الفخارية بحرية وجرأة في التعبير ، وإن كانت تعبيراته تتسم بالبساطة

(١) محمد يوسف بكر : تطور صناعة السيراميك في مصر ، المكتبة الثقافية ، العدد ٢٨٠ ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٨٦ .

(٢) Jonine Bourrion : Umm. elg. A.A.B. Pottery Form the Nile Valley Before the Arab Conquest Cambridge University 1987, p. 39.



شكل (٩٧)

يوضح استخدام الخزاف
الشعير، الأكاسيد
المعدنية بأشكال
هندسية .



شكل (٩٨)

يوضح استخدام الأكاسيد
المعدنية بأشكال نباتية

ويتم التشكيل عندما تكون القطعة لينة بحيث يمكن اضافة الطينة اليها دون عناء ، وقد لاحظ الباحث استخدام هذه التقنية على معظم المنتجات الفخارية عند الخزافين الشعبيين لتأثيرها الجمالى الزخرفى متى استخدمت بطريقة فنية وسليمة .

ومعالجة الأسطح الفخارية بالاضافة - وان كانت ذات بروز منخفضة - عادة مايغير من شكل الآنية ، لأنها قد تغير من شكل الخط الخارجى للأناء ، فهذه الاضافات قد تحدث للشكل قيما جمالية تكميلية ، اذا ماجاءت متطابقة مع الشكل العام للأناء ، وقد تفسد وتضيع معالمه اذا ما استخدمت بصورة سيئة .

وتتم هذه التقنية عادة على الألوان الرطبة (فى مرحلة التجليد) تكون. هذه الاضافات على شكل زخارف تشكل بواسطة اليد كالحبال أو شرائح ، أو قد تشكل فى قوالب ، ثم تلمق هذه الاضافات على سطح الجسم الفخارى بعد عمل خدوش بسيطة فى المكان المراد الاضافة عليه ، وأيضا فى مكان لحسام القطعة المضافة ، ثم تضغط كل قطعة عند وضعها ، أو بالضرب الخفيف على النموذج المضاف للمقعر فوق جسم الأناء . ولابد من وضع طينة لازبه بين القطعتين لتساعد على تثبيت الأجزاء مع بعضها .

ولاشك أن هذا الفن يحتاج الى مهارة عالية ، وإلى العبر والأنساء واليد الصانعة البارعة (١).

وشكلا (١٠٠،٩٩) يوضح تطبيق الخزاف الشعبى لطريقة الباربوتين (٢)

Barbotine وهو مايعرف بالزخارف البارزة بأسلوب الاضافة ، وذلك بعمل حبال طينية رفيعة ثم لملق هذه الحبال حول الشكل ، ومن خلال دوران

(١) ف . ه . نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة سعيد المدر، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٢٠٨ .

(٢) H.J. Franken, Potters of Amedieval Village in the Jordan Vally. New York : University of Leyden, 1975, p. 52



شكل (٩٩)

يوضح استخدام الخزاف الشعبي
تقنية الاضافة الطينية على
الشكل كنوع من المعالجة
السطحية للاناء ، كما يبدو
واضحا استخدامه البطانة
البيضاء في رسم خطوطه
وأشكاله الهندسية على سطح
الاناء .



شكل (١٠٠)

صورة مقربة توضح تقنيات
الزخارف المعمولة على سطح
الاناء . تقنية الحز، الغائر،
الاضافة الطينية، الرسم
بالبطانة الطينية .

العجلة يتم التلاعب يدويا بهذه الحبال على سطح الشكل بطريقة تموجية ،
أو معالجتها بواسطة تأثيرات ملمسية متنوعة كضغط الأصبع أو باستعمال
أداة حادة .

- العناصر الزخرفية :

أعطى الفخارى الشعبى تشكيلاته الفخارية والخزفية نوعا من الرعاية
والتفنن فى الأخراج لارتباطه الوثيق بحياته اليومية . وقد استلهم فنانى
تعامله معه كافة عناصر الطبيعة ، موظفا كلا فيما يعبر عنه ، بشكل تجلست
فيه القدرة الفائقة على التجريد والتلخيص لتلك العناصر .

ويلاحظ خلو الزخارف التى استخدمها الفخارى الشعبى من العناصر
الحيوانية والانسانية ، ويعود ذلك الى أثر العقيدة الاسلامية وكراهة تعوير
مثل هذه الأشكال .

وقد استدل الباحث على ذلك من خلال زيارته الميدانية المتعددة
لمناطق اجراء هذا البحث .

وقد ولع الخزاف الشعبى باستخدام الوحدات الهندسية البسيطة
المتنوعة على أسطح أواني وأشكاله الفخارية والخزفية ، وظهر التنوع واضحا
فى استخدامهما ، حيث الخطوط المستقيمة والحزونية والملتوية . كما
استخدم أيضا الدوائر والمربعات والمثلثات والمعينات ، والبعض منها
ناتج عن تقاطع الخطوط المستقيمة الخ . وبعض هذه الزخارف تحمل فى
طياتها رموز متنوعة ، وهى سمة من سمات الفن الشعبى .

ان الاعتماد الواضح لدى الخزاف الشعبى بالاهتمام بالمظهر الخارجى
هو الأسلوب الذى يعتمد اليه لاثبات مهارته وقدرته الابداعية . ومع هذا
فانه يلزمنا أن نبحث فى العوامل النفسية الدالة على المعانى الكامنة فى
داخل الانسان ، للوصول الى فلسفة معينة للاستدلال على نشاط العقل الباطن
فى الفنان الشعبى تجاه الأشكال المحملة بالرموز .

لقد ارتبط الفخار الشعبى برموز دالة عليه ومعبرة عنه عــــبر الزمن والتاريخ . فالرمز من الناحية الفنية لغة تشكيلية أصيلة يستخدمها الفنان الشعبى للتعبير عن أحاسيسه وأحاسيس أهل بيئته وانفعالاتهم نحو كل ما يهز مشاعرهم أو معتقداتهم أو أفكارهم (١).

والمقصود بالرمز فى الفنون الشعبية ، الوحدة الفنية التى يختارها الفنان الشعبى من بيئته لى يجعل بها انتاجه ويكسبه طابعا خاصا فريدا من نوعه ، على أن يكون محملا بالقيم الثقافية والاجتماعية لبيئته ، معبرا عن أحاسيس الفنان ومشاعره ملخصا لعقائده وأفكاره . فالرمز تلخيص بلغة الأشكال لفكرة وعقيدة الفنان وتعبير عن أحاسيسه نحو بيئته .

ان الرمز الفنى من وحي الفنان الشعبى ينبع من روعيته الذاتية ومن مشاعره وأحاسيسه . فهو انسان بسيط يتمتع بتلقائية وسرعة فى التنفيذ لا يحتاج الى تخطيط ورسم مسبق فهو يعيد عن الدراسة الأكاديمية بنظرياتهما وفلسفتهما .

فالخط يمكن أن يعبر عن الحركة والشكل من خلال اخضاع الخط للملاحظة التقييمية للعين (٢) ، حيث أننا نجد أن الخطوط المنحنية فى أشكال الطبيعة مثلا على صفحات الرمال وعلى أشكال الشمار الطبيعية دائما هى خطوط الحركة (٣) . كما أنه هو العنصر الذى يحدث الايقاع أو التنغيم ، ذلك لأن الخطوط المنحنية هى دائما خطوط الحركة (٤) .

(١) حسن على شريف : الرموز فى الفنون الشعبية ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد الثانى ، ١٩٦٥ ، ص ١٩٦ .

(٢) هيربرت ريبند : معنى الفن - ترجمة سامى خشبة ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٦٥ .

(٣) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصورى ومسعد القاضى - القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٥٨ ، ص ٢٣٧ .

(٤) برنارد مايرز : نفس المرجع السابق ، ص ٢٣٨ .

أخذ الفنان الشعبى من الجبال تعرجاتها ومثلثاتها ، ومن البحار موجاتها ، فكانت الخطوط الأفقية والأفق الدائرى بتنغيم متباين بين خط سميك وخط رفيع ، الى جانب المثلثات بمختلف مساحاتها وأنواعها ، بالإضافة الى الخطوط المتقاطعة مكونة فيما بينها ما يشبه المربع أو المستطيل .

"ومن المعروف أن الأشكال الهندسية مثل المثلث وغيره توجد فى الطبيعة . ، فى خلايا النبات وبلورات المعادن ، كذلك الأشكال العضوية غير المنتظمة يمكن استعارتها من البيئة (منبع الأشكال) (١) ."

وهكذا تكون الطبيعة هى الأصل فى تكوين الاشكال التى استلهمها الفنان الشعبى السعودى منذ القدم ، وانتفع بها فى ابتكار زخارف منتجاته اليدوية ، حتى أنه لا تخلو قطعة من الزى أو مستلزمات الحياة اليومية الا وقد تخيروا لها ما يلائمها من وحدات وأشكال زخرفية مستمدة من الطبيعة .

وكانت هذه الوحدات تتبع نظاما خاصا فى طريقة تناولها ، فكانت حركتها تتبع نظام الوحدة ، فتتكرر بنظام معين أما بأشكال متقابلية أو باتجاه متواز ، وقد تجمع بين الكبير والصغير من حيث حجم الوحدة الزخرفية ، أو التنوع فى وضع الوحدات الزخرفية كالجمع بين المربع والدائرة الخ ، لكى تعطى بذلك نغما خاصا للمساحة التى يبراد زخرفتها . فإحيانا تكون الخطوط ذات مساحة واحدة داكنة تحدد شريط الزخارف الأخرى ، وإحيانا تكون الخطوط حدودا لأشكال هندسية أخرى أو لدوائر متجاورة .

(١) سعاد أحمد جمعة : الاتجاه الالتمثيلي فى تموير القرن العشرين وأشهره فى تدريس الفنون بالمرحلة الابتدائية ، رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١١٤ .

وقد يستخدم الفنان الشعبى الخطوط الطولية والداثرية فى تصميماته على أسطح التشكيلات بحيث تعطى الحبكة للتصميم ، ويمثل تكرارها تنغيما لتصميمات أخرى تتكرر على محيط الشكل .

وقد اتبع الخزاف الشعبى توزيع هذه الوحدات ببراعة وحزق مما جعل الخزاف الهندسية على الأشكال الفخارية والخزفية جزءا من التصميم لتأكيد الفكر الذى يريده بعض الخزافين الشعبيين ممن لهم دراية وموهبة فى التصميم الخزفى لتدعيم الثبات والاستقرار للقطعة .

ويرى على زين العابدين أن الخزاف الهندسية الناتجة عن تقاطع الخطوط هى انعكاس لعملية الابتهاال والتعبد التى يمارسها المؤمن لعميق العقيدة الإسلامية فى وحدانية الخالق العظيم ، وأنه الواحد الأحد الذى تعدر منه وترجع اليه كل الأمور . فالنجوم السداسية أو الثمانية أو العشارية تستمر أضلاعها لكى تشكل نجوما أخرى ، أو لكى تتضافر مع نجوم أخرى فى تشابك منسجم مستمر . وهكذا فكل نجمة من النجوم تبدو جزءا متلاحما مع غيرها من النجوم مشكلة صفحة متلاحمة لا حدود لها ، كأن الفنان أراد بذلك أن يعور قبة السماء أو يعور الملأ الأعلى ونسيجه مجاميع من الأشكال الوميضية التى تشع وتستقبل باستمرار (١) .

وهو ما يؤكده عفيف بهنسى فى قوله " ان الرقش العربى لا يخلو من معان ، ان هذا التشكيل الفنى الرائع الذى كثيرا ما فتن الناس من عرب وعجم عبر التاريخ ، لم يكن اذن مجرد تزيين مجانى ، بل تمثيل لملكوت الرب ، فهو آية فنية وآية دينية فى وقت واحد ، ولطالما رأينا هذا التمثيل تعبيرا عن العبادة بقدر ما رأينا فيه تعبيرا عن الأبداء" (٢)

(١) على زين العابدين : الابداع فى فن تكفيت الأدوات المعدنية الإسلامية ،

المأثورات الشعبية ، قطر ١٩٩٠م ، ص ٢١ .

(٢) عفيف بهنسى : جمالية الفن العربى ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٧٩ ،

أما الزخارف النباتية فقد استطاع الخزاف أن يترجم الطبيعة الى مجموعة من العلاقات في تلخيص بديع . كما وجد بعض الحلول لكافة التفريعات والتنويكات الممكنة ، واضعا يده على المعادلة المعقدة التى تجعل من الحلية الزخرفية عنصرا تعويريا قوى الايحاء يساعده فى ذلك طاقة ابداعية غزيرة العطاء .

ومن العناصر التى استخدمها الخزاف الشعبى فى زخرفة تشكيلاته الفخارية مجموعات الأوراق النباتية . كذلك استفاد من تداخل السيقان النباتية حيث ينتج من هذا التداخل والتقاطع مساحات فراغية متنوعة الأحجام والمساحات ، وهو هنا يلجأ للتكرار والتنوع اذا كان ذلك يمثّل كمالا للمعنى ومدقا للتعبير .

وبعض الفنانين الشعبيين لهم فلسفة معينة ، وروية خاصة بهم تجاه العمليات الزخرفية ، وكمثل على هذه الناحية الشربة (القلة) ، منهم من يرى أن استخدام الوحدات النباتية فى عملية الزخرفة على أسطح هذه المشغولة الفخارية يرمز الى أهمية الماء لحياة الانسان كما هو ضرورى بالنسبة لنمو النبات . فالفنان يبحث عن شئ كامن تحت الظواهر ، وعن رموز تشكيلية يكون أكثر دلالة على الحقيقة من أى نسخ مطابق للأمل .

وتتباين الروية الشخصية للخزاف الشعبى فى ملء سطح المشغولة الفخارية أو الخزفية بوحدات زخرفية متنوعة ، فمنهم من يكتفى بالجزء الأعلى فقط للشكل ، ومنهم من يكتفى بالجزء الأسفل من الشكل ، والبعض منهم يزخرف وسط الشكل تاركا اعلاه واسفله خاليين من أى تشكيلات زخرفية ، ومع ذلك فجميعهم متفقون على أن الشكل Form يحتاج الى تشكيلات ومفردات زخرفية متنوعة بغض النظر عن الطريقة فى توزيع هذه المفردات ، وعن طريقة

التنفيذ ، طالما أن ذلك يعطى للشكل الفخارى والخزف قيمة جمالية فى جانب قيمتها الوظيفية . فالناحيتان الجمالية والوظيفية لا تنفعلان ولا غنى لاحداهما عن الأخرى عند الفنان الشعبى .

أما الزخارف الكتابية ، فقد اتخذت الكتابة مساحة أساسية فى زخرفة بعض الأوانى والأطباق ، وأحيانا يكون لها معنى كأن تكون للدعاء ، أو بعض آيات من القرآن الكريم ، إلا أن الخزاف الشعبى لم يستغل هذه الكتابات بصورة زخرفية ومقننة من الناحية الجمالية .

وكانت الكتابة العربية نابعة أصلا من الآيات القرآنية التى وجدت مصورة أو محفورة ، أو منقوشة ، أو مزخرفة على المنتجات الإسلامية بعامتها والخزف بخامتها ، كما هو حاصل فى الكثير من الأوانى والأطباق المصنوعة فى بعض العصور الإسلامية ، فقد استطاع الفنان المسلم أن يخضع الحروف العربية لحساسيتها الفنية وغازيرته بالتطويل تارة ، وبالخشو تارة أخرى ، أو بالتبسيط والانتقاء والتسلسل ، حتى أخرج منها سورا جميلة المنظر ، وأكسبها وضوحا فى المعنى وفى التسطير ، وأودعها سرا يحمل الناظر إليها على الخشوع والاعجاب ، وجعل منها علامة للتعريف بوحدة الفنون الإسلامية .

وقد وصل الحس الجمالى الشعبى الى درجة وصلت الى زخرفة شباك القلة وبدنها ، ولمصر تجارب مشهودة فى زخرفة شباك القلة ، وإن مظهرها العام شبيه بتطريز النسيج ، نقشت المجموعات الزخرفية عليها برسوم مخرومة مطرقة متنوعة ، فيها الزخارف الهندسية المتشابكة والزخارف المقتبسة من الأزهار والثمار والنباتات ، وفيها أشكال محفورة للطيور والحيوان ...

والكثير منها معروضة في متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، وقد لاحظ الباحث أثناء معاينته لبعض من الشراب (القل) ببعض مناطق المملكة ، أن بعض الخزافين الشعبيين قد تأثروا بزخرفة شبابيك القل في مصر ، فنقلوا فكرتها الى بعض أعمالهم الفخارية والمتمثلة بالشراب ، الا أن هذه الشبابيك كانت خالية من الزخرفة المتقنة ، واكتفى الخزاف الشعبى بعمل فتحات دائرية .

والملاحظ أن الهدف من زخرفة شبابيك القل Filters of Jars هو حفظ الماء من الحشرات والأقذار ، فضلا عن تنظيم تدفقه عند الشرب ، خصوصا عند وضع هذه الشباك بالقرب من فوهة الرقبة ، مما يعطى احساسا ومتعة للشارب .

ومن المأثورات الشعبية المتعلقة بالقل في مصر أن ذلك الشباك كان يظهر في منتصفه منطقة بارزة أو بها ثقب واضح كان مستغلا ، اما لوضع ليمونة بداخلها أو وضع عود ريحان حتى تنبعث منه رائحة زكية تسعد الشارب .

لقد حقق الخزاف الشعبى نوعا من ادراك الحقيقية ، نشد الايقاع فى خطوطه والانسجام فى ألوانه ، والدقة فى أشكاله ، واكتشف هذه المفاهيم دون اللجوء الى المنظور والتظليل . وفى النهاية حمل على عمل فنى حقق احدى الوظائف الأساسية للعمل الفنى ، وهى أن يجعل شعورنا بالمتعة البهرية موضوعيا ، أو بموحز العبارة يسر العين ، كما عرف أن الوسيلة التى استخدمها لتحقيق هذا الغرض (الايقاع ، والانسجام ، والدقة) تخدم أيضا وظيفة رمزية معينة .

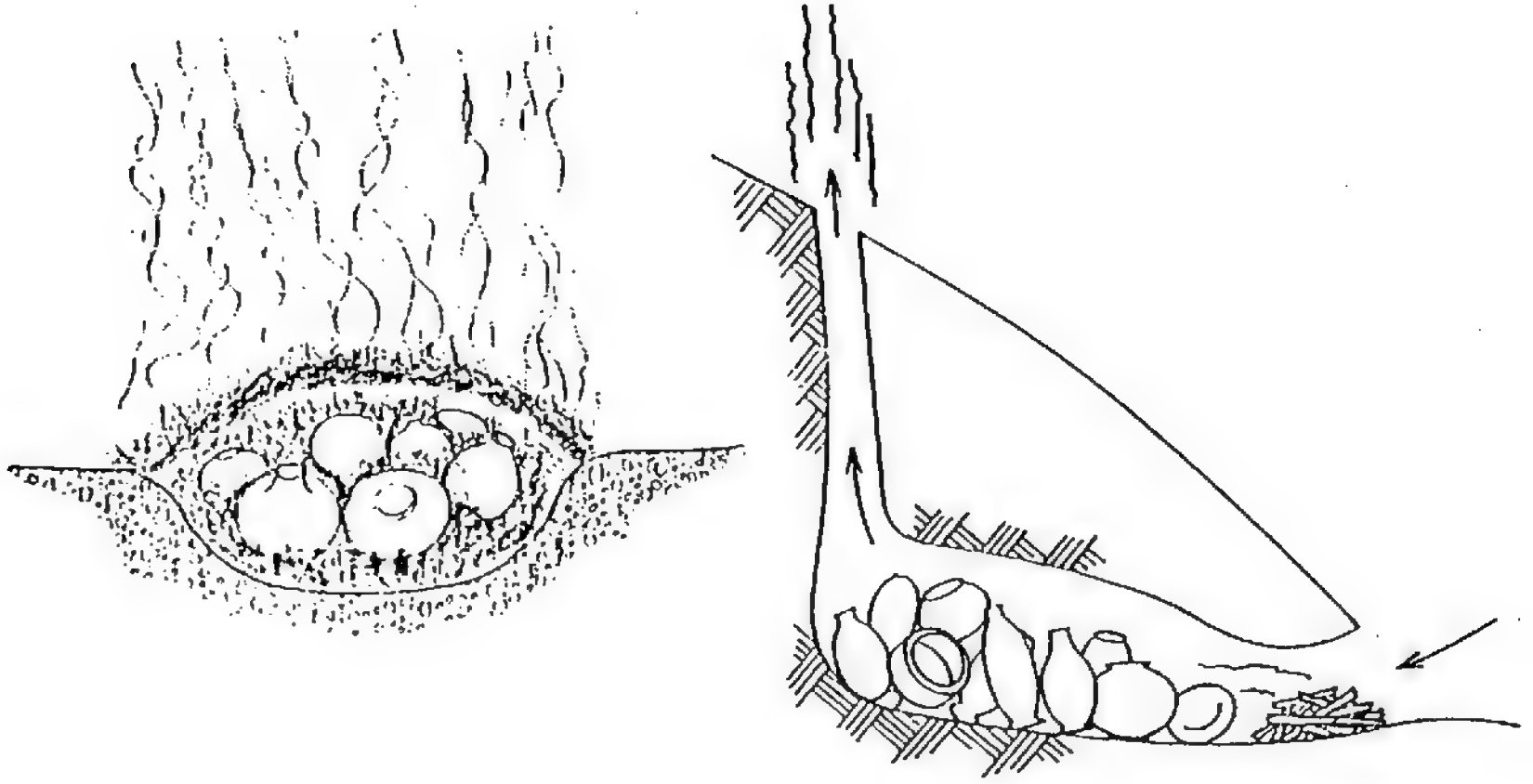
٥ - تقنية الحريق :

ان عملية الحريق هي احدى العمليات الدقيقة المعقدة التى تواجه الخزاف ، فهى بمثابة امتحان له ، تكشف عن مدى اتقانه وفهمه لما يجب ان تكون عليه أعماله .

ان لون الطينات يتغير بالحريق الأول ، كما يتأثر أيضا باختلاف طرق الحريق ، ونوع الأفران ، فالحريق فى أفران الكهرباء يختلف عنه فى أفران الوقود النباتى وكذا عن أفران الوقود البترولى ، وقد يتأثر اللون أيضا بنوع المادة التى تحدث كربونا لأخشاب أو زيوتا أو فحما أو كاوتشا .. وماينتج من اختزال فى لون الطينات .

وقد أستخدم الخزاف الشعبى على مر العصور بالمملكة ، تقنية الحريق بعد اكتشافه لتأثير النار فى زيادة ملاية مصنوعاته الطينية ، وازدادت خبراته فى استخدامها فى تدرج ملحوظ ، فمن الأوانى غير جيدة الحريق فى البدايات الأولى ، الى التوصل عن طريقها باحداث قيم لونية مقبولة على أسطح بعض الأوانى .

ان فكرة الحريق وتسوية الأشكال فى أفران خاصة عرفت منذ القدم ، ففي العصور البدائية كانت الأشكال تجفف فى الشمس ، ثم تطورت هذه العملية فى عصور لاحقة ، حيث كانت الأوانى تحرق على الأرض وسط أكوام من مختلف أنواع الوقود ، وكانت هذه الأكوام تغطى أحيانا بروث البهائم لحفظ الحرارة ، وكان الحريق يتم فى نار موقدة فى العراء دون أى سياج لحمايتها ، شكل (١٠١) ، ثم استعمل صانع الفخار بعد ذلك شكلا بدائيا من القماثن " Kiln " أو الأفران ، بان جعل للفرن فتحتين احدهما لتغذية الفرن ، والفتحة الأخرى تسمح بمرور ناتج الاحتراق ، كما يتضح ذلك من الشكل (١٠١ ب) .



(ب)

(١)

(أ)

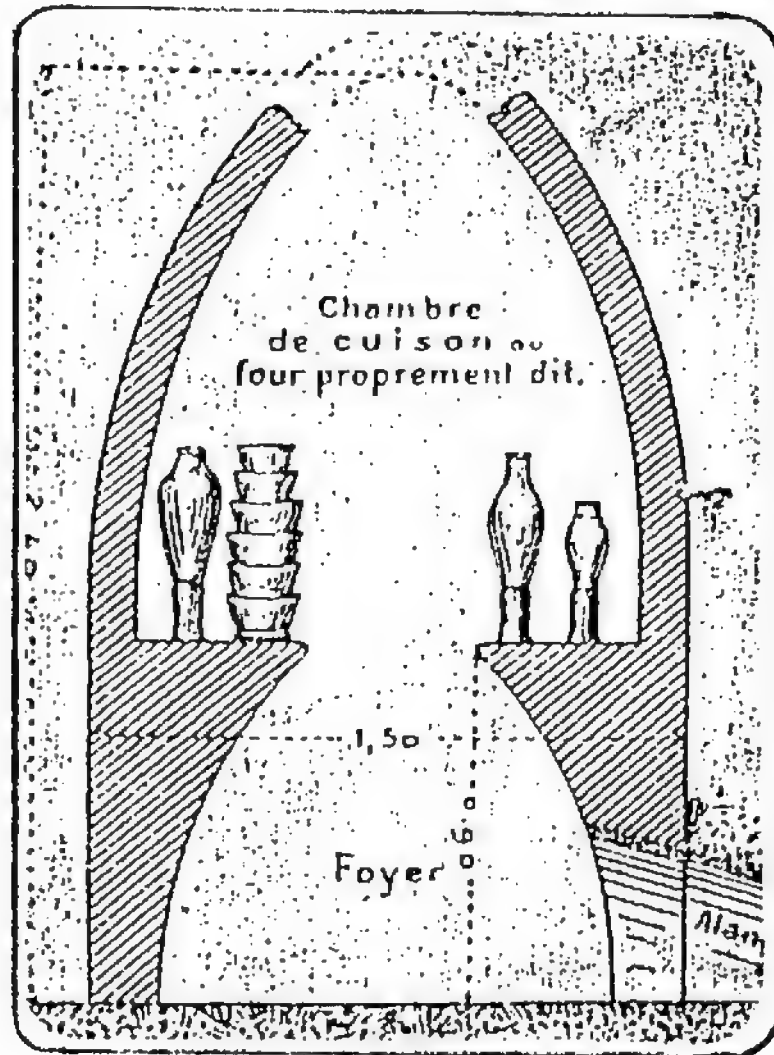
شكل (١٠١)

رسم تخطيطي للافران فى العصور المبكرة

Clenn C. Nelson : Ceramics, Apotters hand book, New York, 1984. p. 21.

(١)

وقد تم اكتشاف بقايا فرن إسلامي متهدم ، يعود إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر (بمدينة الفسطاط بمصر ، وهو ذو شكل بيضاوي مستطيل ، وكان هذا الفرن مكونا من بيت النار ، مفصولا عن غرفة التسوية بنوع من القباب المفتوحة بفتحة واحدة تسمح بمرور اللهب ، والجـزء العلوي من هذه القبة له قاعدة أفقية تستخدم كقاعدة لرس الأواني والتشكيلات المعدة للتسوية . ومن المحتمل أن تكون القبة العلوية لها فتحتان أو فتحة واحدة تسمح بمرور ناتج الاحتراق ^(١) ، والشكل (١٠٢) يوضح رسما تخطيطيا لهذا الفرن .



شكل (١٠٢) (٢)

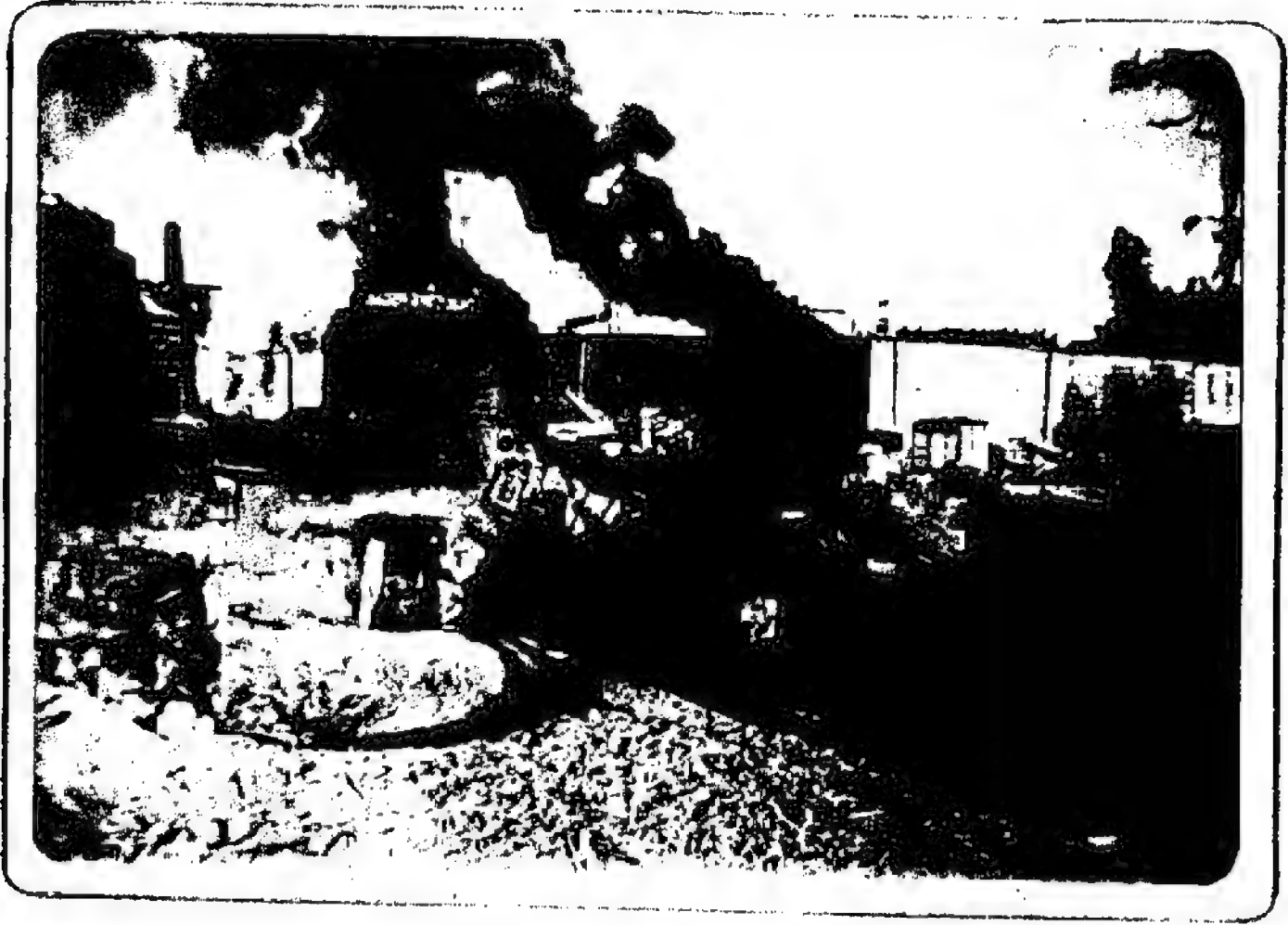
Aly Bahgat : Les fouilles dfoustat. p. 3.

(١)

Ibid. p. 3.

(٢)

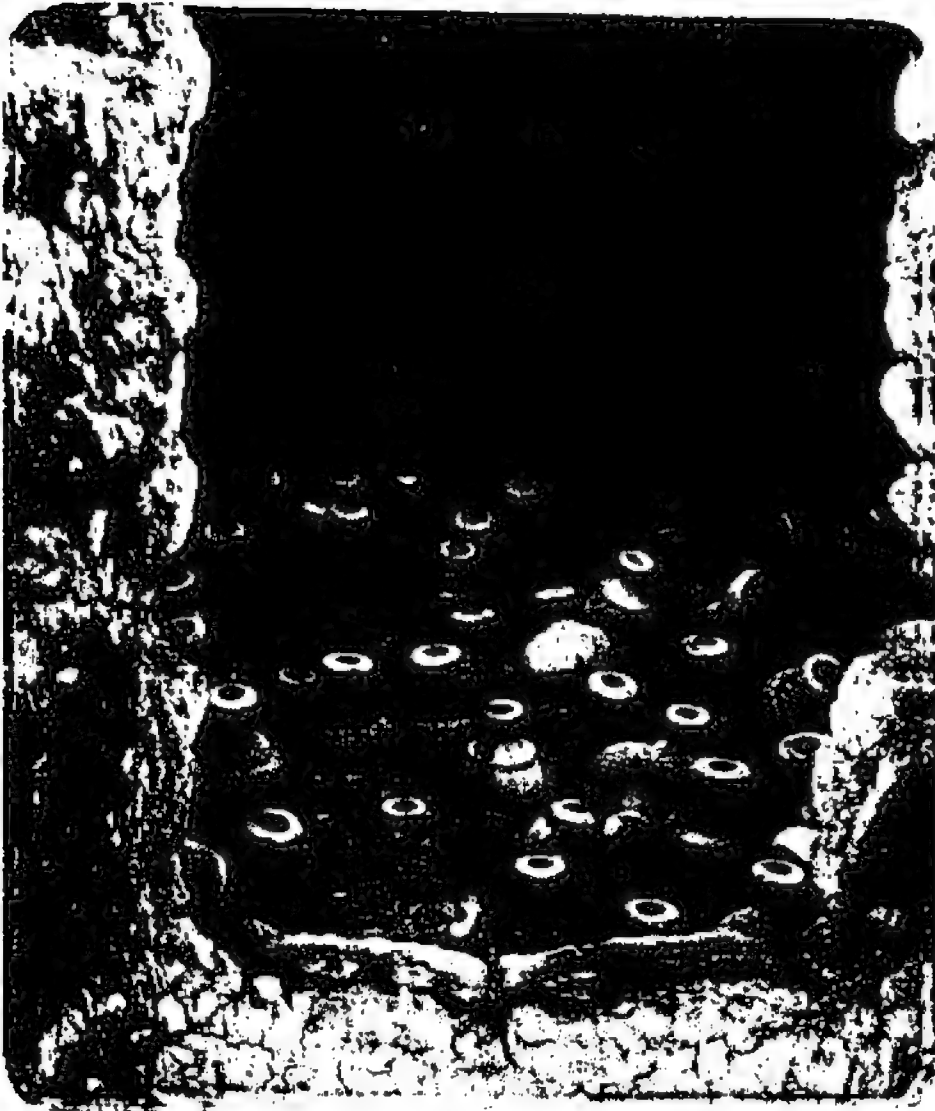
كما بنى الأغريق فرنا مستديرا من النوع ذى اللهب المنفرد البسيط العمودى ، وهو يشبه الى حد ما الأفران المستخدمة حاليا لسدى عمال الفخار فى المنطقة الغربية . وتتكون هذه الأفران من طابقين ، شكل (١٠٣) ، الطابق السفلى للوقود (بيت النار) ، أما الطابق العلوى فهو للانتاج (بيت المشغولات) ، ويستعمل الطوب الأحمر فى بناء هذه الأفران .



شكل (١٠٣)

وهناك أوجه تشابه فى شكل الفرن من الداخل بين جميع الأفران بالمملكة ، وقد يكون هذا عائد لانتقال الخبرات من شخص لآخر ، ومن مكان لآخر ، بالإضافة الى انتقال بعض الخزافين الشعبيين ، وبعض عمالهم من منطقة الى منطقة أخرى .

وشكلا (١٠٤) ، (١٠٥) يبين شكل الفرن من الداخل ، وفيه تـرـص المشغولات بعد جفافها تماما ، بحيث يراعى عدم وضع الأشكال على الفتحات الموجودة فى أرضية الفرن ، حيث تسمح بمرور اللهب من خلال هذه الفتحات الى الأشكال ، ثم تقفل الحجرة بعد رص المشغولات ، ويوقد الفرن تدريجيا حتى لا تتسبب الحرارة المفاجئة فى كسر أو التواء الأشكال ، وتزداد درجة الحرارة تدريجيا حتى يتم حرق وتسوية الأشكال .



شكل (١٠٥)



شكل (١٠٤)

ويستخدم الخزاف الشعبي أفران الوقود في حرق أشكاله الطينية
مستخدماً أنواعاً من الوقود كالخشب وجذوع النخيل ، كما استعملت نشارة
الخشب ، وذلك بعد انتشار ورش النجارة . شكل (١٠٦) .

كما أن نوع الوقود المستخدم في عملية الحريق يؤثر أيضاً ،
فالأخشاب الجافة يختلف أثرها عن الأخشاب الرطبة ، فاستخدام الأخشاب
الجافة ينتج عنها كربون أسود ، أما الأخشاب الرطبة فلا تحدث نفس الأثر
بالنسبة للكربون .



شكل (١٠٦)

الى جانب هذه الأفران ، فهناك أفران توقد بـ " المازوت " ويستعملها الخزاف الشعبي فى تسوية أشكاله ، ومن مميزاتهما أنها تعطى حرارة متعادلة فى كل أنحاء الفرن ، بالإضافة الى تحكم الخزاف فى درجة حرارة الفرن . وهناك قلة من الخزافين الشعبيين ، كالخزاف الشعبي " أبولين " بمكة يستخدم الى جانب الأفران الشعبية السابق ذكرها الأفران الكهربائية فى حرق وتسوية بعض أشكاله الفخارية والخزفية المطلية بالطلاء الزجاجى ، مثل فناجين القهوة وبعض الأكواب والأطباق ، وهى أفران مجهزة ومعدة ، بحيث ترتفع فيها درجة الحرارة تدريجيا حتى تصل الى الدرجة المطلوبة .

وللحريق تأثير يختلف باختلاف مكونات الطينة ومواصفاتها ، فوجود أكسيد الحديد مثلا يترك أثره على لون الطينة بعد الحريق ، ويقول نورتن^(١) ، Norton أن الكاولينات النقية ذات ٥٠ ٪ أكسيد حديد تعطى لونها ناعم البياض ، وان الكاولينات ذات ٧٠ ٪ أكسيد حديد تعطى لونا أبيض معفرا باهتا ، وان الطينات الطوبية ذات ٧٠ ٪ أكسيد حديد تعطى لونا أحمر .

وتختلف عملية التسوية من مكان لآخر ، من حيث زمن التسوية ، ورص الأشكال الفخارية من فرن الحريق تبعا لنوعية الطين ، ونوعية الشوائب والأكاسيد المعدنية فيه .

فتسوية الأشكال الفخارية فى المدينة المنورة تحتاج الى فترة تعليل طويلة . وتعليل ذلك أن طينة المدينة المنورة لا تتحمل تسويتها النار القوية بعكس طينات مكة المكرمة فطبيعة تربتها الطينية ، وزيادة نسبة الأكاسيد المعدنية فيها يقلل من درجة تحملها للحرارة (*) .

(١) الفريد لوкас : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة اسكندر وآخرون ، القاهرة ، دار الكتاب المعرى ، ١٩٤٥ ، ص ٦١٥ .

الفصل الخامس

دراسة تحليلية لمختارات
من الأشكال الفخارية الشعبية

لكى تظهر بوضوح البنية المتكاملة للمنتج الفخارى الشعبى فى أبعادها وأغوارها ، لابد من التعرف على مجمل العناصر التى يتركب منها العمل الفنى الشعبى التشكيلى على نحو معين ، فقد تتعدل صورة وتتباين ملامحه وذلك من خلال عملية أولية لتحليل العمل الفنى للكشف عن مكنون أسراره وبواطنه ، ومن ثم نستطيع أن نزيل أى لبس أو تعقيد أو غموض قد يعلق بهذا البناء التشكيلى العام .

وتحليل العمل الفنى يقودنا الى معرفة الخلفيات الفلسفية وطبيعة البيئة المتحركة فى هذا الانتاج - المحمل بعفات البيئة - من خلال ترجمة رموز العمل الفنى ، سواء من حيث البناء أو الزخرفة .

وهناك طرق مختلفة يمكننا بواسطتها أن نحلل العمل الفنى ، منها كما يقول هربرت ريد : " أن نتناول العناصر الفيزيائية فى صورة معينة ، ثم نعزل هذه العناصر ونتأملها ، ونقيمها كل عنصر على حدة ، ثم نرى ارتباط الواحد منها بالآخر " (١) .

فى هذا الفعل يحاول الباحث أن يحلل النماذج المعشلة لبعض المنتجات الفخارية الشعبية بغية استخلاص سمات الفخار الشعبى ، حتى يمكن الاستفادة من هذه السمات فى انتاج أعمال فخارية وخزفية معاصرة ، وذلك وفق معايير اختيارية .

(١) هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة سامى خشبة ، دار القلم ، القاهرة ،

الاختيار :

تم اختيار القطع الفخارية (عينة هذا البحث) واعدادها لعملية التحليل ، وفقا لما يلى :

أولا - قام الباحث برحلة علمية فى المملكة العربية السعودية بهدف جمع المعلومات من بعض المكتبات المركزية لجامعات المملكة ، كجامعة أم القرى بمكة ، وجامعة الملك سعود بالرياض ، جامعة الملك عبد العزيز بجدة ، ومكتبة الحرم بمكة ، ومركز أبحاث الحج بجامعة أم القرى ، قسم الدراسات الحضارية (التراث الحرفى) . الى جانب زيارة أماكن المصانع الفخارية الشعبية فى نطاق حدود هذا البحث للوقوف على طبيعة العمل والتعرف من خلاله على التقنيات التشكيلية البنائية والزخرفية ، وعلى طبيعة الخامات الطينية المستخدمة لعمليات التشكيل ، وما يصاحبه من تجهيز وتخزين وانتهاء بعملية الحريق ... الخ ، معتمدا على الطرقة العلمية فى جمع المعلومات مستخدما فى ذلك تسجيل الملاحظة المباشرة وتسوير الأعمال الفخارية والخزفية الشعبية . اضافة الى زيارة بعض المتاحف التى تعنى بالتراث الشعبى كمتحف الآثار والتراث الشعبى بالرياض التابع لوزارة المعارف ، ومتحف التراث الشعبى بكلية الآداب جامعة الملك سعود ، ومتحف قسم الحضارة والنظم الاسلامية بجامعة أم القرى ، ومتحف عبد الروءف خليل بجده ، ودار هند للتراث الشعبى بجدة . كما أجرى الباحث بعض المقابلات الشخصية بمن لهم صلة مباشرة بالفن الحرفى الشعبى ، وخامه الفخار والخزف الشعبى ، وبعض المعمرين الذين عاشروا التطور والتغير فى البنية الاجتماعية بأرض المملكة العربية السعودية ، فى محاولة من الباحث للوصول الى الفكر الفلسفى لهذه المنتجات الفخارية الشعبية من خلال الشكل والوظيفة ، ودراسة المفردات والعناصر الزخرفية ، لها من أهمية تساعدنا على تحديد وفهم معانى الجمال فى العمل الفنى ، فلكل عمل فنى مبناه ومعناه ، حيث أن الزخرفة الشعبية البسيطة تعتمد

على الرموز اعتمادا كبيرا، فالأشكال الهندسية كالدائرة والمربع—
والمثلث شبه المنحرف بالإضافة الى الخطوط البسيطة عبارة عن رموز—
استخدمها الفنان الشعبى فى معظم انتاجه الفنى ، فنجدها فى معظم
الصناعات اليدوية البسيطة الخزفية والمعدنية والفضيات والمنسوجات
كعامل أساسى فعال . وهذه الرموز الموجودة فى هذه الأشكال والمنتجات
الشعبية مناهى الا استعارات بسيطة سهلة بالنسبة للعنان الشعبى ، فهو
يسمى بالإشارة الى أشياء مألوفة متخذا معنى جديدا ينشأ—أفلا—من
ارتباطات شخصية العنان وأسلوبه يوضح من خلالها معاشته وارتباطه—
بالبيئة . فالرمز هنا يعتبر بمثابة التعويض عن فكرة معينة بغيطة
الوصول الى معنى جديد أو تفسير ظاهرة معينة ايجابية كانت أم سلبية—
لها علاقة بأسلوب الحياة وسلوكياتها ، فالرمز هو شيء يقوم مقام شيء آخر
ولكنه يعامل كما لو كان هو هذا الشيء الآخر .

ثانيا : أسس اختيار الأشكال الفخارية المنتقاة للتحليل :

ان كثرة المنتجات الفخارية الشعبية تجعلنا أمام اختيار معسب
من حيث انتقاء البعض منها للدراسة التحليلية ، الذى سيقوم بها الباحث
بهدف التعرف على السمات الفنية والتقنية والقيم الجمالية لتلك
الأشكال . وقد حددت المعايير الثابتة التى على أساسها تختار القطع
الفخارية عينة هذا البحث وذلك بناء على استبيان (*) استطلاع رأى لعدد من
أساتذة الخزف حول هذا الموضوع .

١ - انتقاء مجموعة من الهياكل forms المتنوعة تمثل

أوانى استخدمت لأغراض نفعية من شراب (قلى) ، وأزىار،
ومراكن للزرى ، ومباخر وغيرها .

٢ - أن تكون القطع الممثلة للتحليل مستمدة من الشكل الهندسى

(الكرة - الاسطوانة - المخروط) .

٣ - ان تتضمن هذه المختارات أغلب العناصر والمفردات الزخرفية
التي استخدمها الخزاف الشعبي فى زخرفة منتجاته الفخارية .

وقد عرف بيرلسون تحليل المحتوى لآى موضوع بأنه طريقة للبحث
تهدف الى وصف المحتوى الظاهرى لوسائل الاتصال وصفا كميا موضوعيا
منهجيا (١).

(٢)

كما وضع فتح الباب عبد الحليم ضوابط لتحليل المحتوى تتلخص فى :

١ - تحديد أصناف التحليل ، أو التصنيف من حيث أنواع وحداته
التشكيلية فنذكر هذه الأنواع .

٢ - تصنيف كل المحتوى المتعل بأهداف البحث تصنيفا منهجيا
فليس المحلل حرا فى أن يحلل شيئا من المحتوى ويترك شيئا
آخر الا وفق هذا المنهج الذى وضعه .

٣ - استخدام بعض الاجراءات الكمية للوصول الى مقياس لأهمية
المفاهيم والقيم الموجودة فى المحتوى ، ولامكان مقارنة
المحتوى بغيره من المحتويات الأخرى ، على أن تبعدنا هذه
الاجراءات الكمية عن الالتفاف الى طابع المحتوى والى مايمكن
أن نستشفه أو نستنبطه مما نراه فيه مختلطا بالعدد والكمية .

ويعنى الباحث بتحليل المحتوى من حيث :

١ - وصف وتحليل النسب فى الشكل الفخارى من خلال النظام الهندسى .

٢ - تحديد نسبة الحذف والاضافة للشكل الأساسى (الكرة - الأسطوانة

- المخروط) . مع مراعاة أن الخط الخارجى

للشكل يشمل جانبا من السمات .

(١) فتح الباب عبد الحليم : البحث فى الفن والتربية الفنية ، عالم الكتب ،

القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٧٤ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٧٤ .

- ٣ - وظيفة الأشكال المضافة وعلاقتها بالهيئة .
- ٤ - أهمية الملمس للشكل الفخارى واسلوب معالجته سطحيا (بطانة - مقل - تنوع الوحدات الزخرفية - التسوية) .

١ - وصف وتحليل النسب فى الشكل الفخارى من خلال النظام الهندسى :

من المعروف أن النظام الهندسى يوصف بالتجريدى التخطيطى، إلا أنه عضوى فى مصدره (الطبيعة) . والخزاف إذا ما كانت معظم منتجاته تجريدية، إنما يجسد فى الخامة مالتلك القوة الطبيعية العضوية الكامنة فى الكائنات الحية بشرية أو نباتية ، أو حيوانية من تفاعلات ، بصرف النظر عن النموذج الأسمى الطبيعى ، فيظهر الشكل الحيوى بمظهر مجرد ولكن فى انتفاء لا يمكن انكاره الى النظام العضوى ، أو يظهر بمظهر فيه بعض التشخيص العضوى لنماذج الطبيعة ولكن بتحريف وتلخيص كبيرين عن المظهر المألوف (١) .

والنظام الهندسى أساسه يرجع الى الطبيعة نفسها ، وقد عبر عن ذلك بول سيزان فى قوله ان الطبيعة :

" إنما تعتمد على تبسيط الأشكال الى الأوضاع الهندسية الأولية حيث نشاهد فيها الشكل الأسطوانى والكروى والمخروطى " (٢) .

وقد عرف محمد شفيق غربال النظام الهندسى بأنه خواص الفراغ والعلاقات بين الأشكال الموجودة فيه ، سواء كانت أشكالا واقعة فى مستوى

(١) محفوظ مليب بسطوروس : النظام العضوى فى النحت الحديث ، رسالة ماجستير غير منشورة - المعهد العالى للتربية الفنية ،

القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٣٧ .

(٢) حسن محمد حسن : الأمول الجمالية للفن الحديث ، دار الجيبيل للطباعة . القاهرة - ١٩٧٢ ، ص ١٢٧ .

واحد كالخطوط المستقيمة والزوايا والمثلثات والدوائر أو كانت أشكالاً
في الفراغ مثل المخروط والمكعب والكرة " (١).

ويعبر محمود البيسونى عن رأيه فى النسب الهندسية وارتباطها
بالجمال ، فيقول " ان وراء كل جمال علاقة رياضية حسابية " (٢).

وهذا ما أكدته زكى نجيب محمود فى مقال له بعنوان الجمال نوع من
الهندسة ، كل ما فى الأمر أن النسب الرياضية اذا ما تجسدت فى شيء جعلته
جميلاً " (٣).

وقد ذكر أفلاطون تقديره للقيم الهندسية عندما قال " ان جمال
الأشكال ليس هو جمال الجسوم الحية أو جمال الصور .. ولكنه جمال الخطوط
المستقيمة والدوائر وسائر الأشكال ... ذوات السطح أو ذوات الحجم على
السواء .. المكونة من الخطوط والدوائر تكويناً نوعه بالمخرطة والمسطرة ..
فعندئذ لا يكون الحال ، كما هو الحال فى بقية الأشكال ، جمالاً نسبياً ،
بل هو جمال ثابت ومطلق " (٤).

وقد فرق أفلاطون بين الشكل النسبى والشكل المطلق ... فيعنى بالشكل
النسبى كل شيء يكون جماله قائماً فى طبيعة الأشياء الحية . أما الشكل
المطلق فهو الهيكل الذى يحتوى على خطوط ومنحنيات وسطوح وأحجام مستخرجة
من هذه الأشياء الحية عبر المساطر والمربعات والمساحات (٥).

(١) محمد شفيق غربال : الموسوعة العربية الميسرة ، دار القلم ، القاهرة ،
١٩٦٥ ، ص ٩٠ .

(٢) محمود البيسونى : آراء فى الفن الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ،
١٩٦١ ، ص ١٤ .

(٣) زكى نجيب محمود : الجمال نوع من الهندسة وما يربطنا به هو الحب ،
الهلل ، القاهرة ، دار الهلال ١٩٧٨ ، ص ١٨ .

(٤) ابو صالح الألفى : الفن الاسلامى . دار المعارف بمصر ، ط ١ ، القاهرة
١٩٦٦ ، ص ٦٩ .

(٥) أميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال ، المكتبة الثقافية ، العدد ٧٤ ،
القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٥١ .

وهناك ارتباط بين الفلسفة الأفلاطونية والجذور التاريخية للفن
البنائى ، تلك الفلسفة التى بعدت عن تمثيل الواقع المحسوس فاستعاضوا
عنها بالأشكال الهندسية - الحجوم والخطوط والأشكال لابداع حقيقة ذاتية
تحيا كبناء فى الزمان والمكان^(١) - فالقطاع الذهبى مثلا ، قد كشفه
الافريق ، ومنذ ذلك الوقت ظل سائرا كعنصر من عناصر التقاليد الكلاسيكية
السائدة حتى يومنا هذا^(٢) .

فالحقيقة عند أفلاطون هى حقيقة رياضية ثابتة لا تتغير بتغير رؤية
أى رأى كما هو فى شكل (١٠٧) ، ذلك أن الجمال عنده جمال عقلانى
معبّر عن هذه الحقيقة .

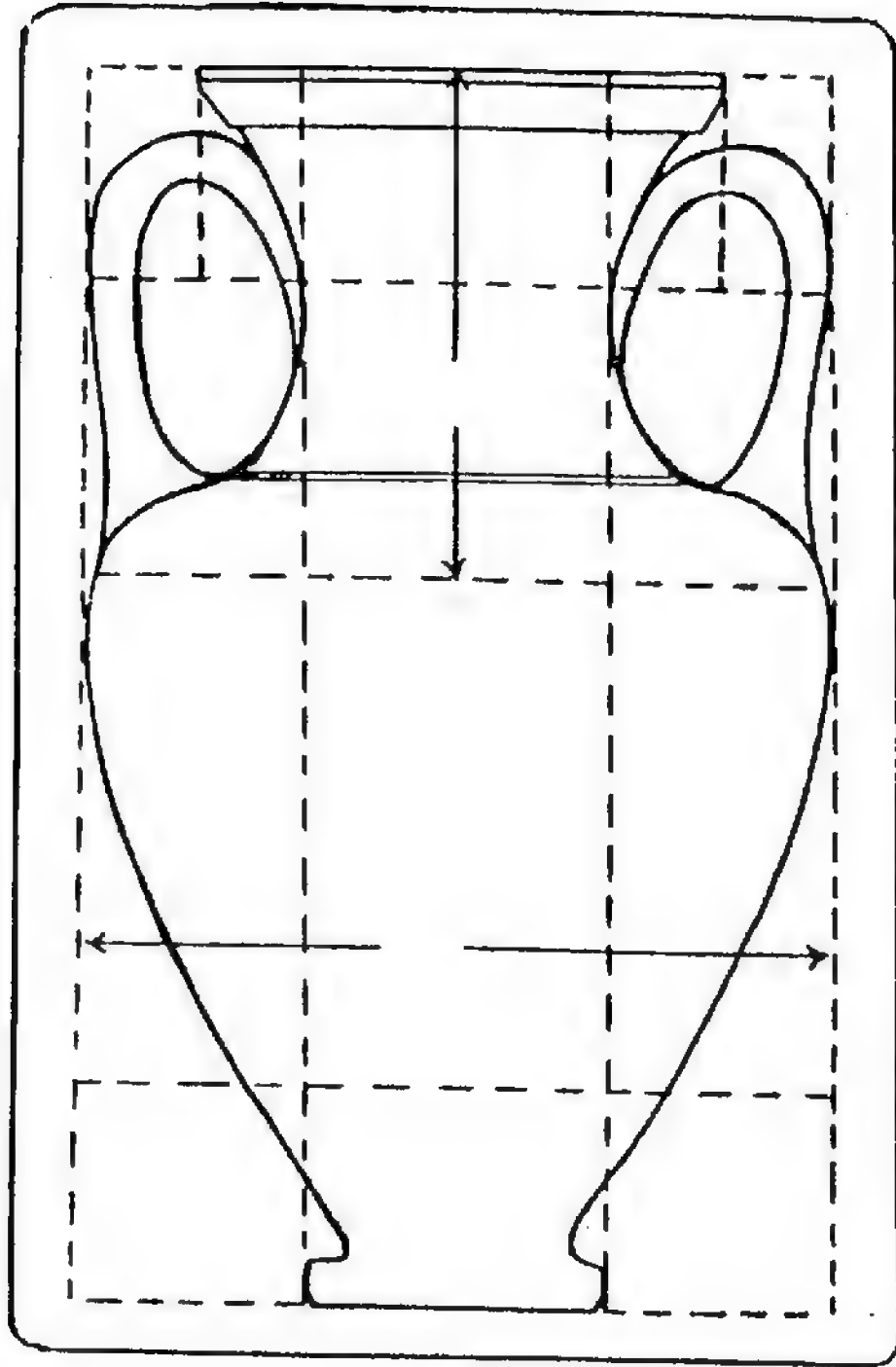
والمنتجات الفخارية والخزفية الشعبية جميعها تستمد هيئتها من
النظام الهندسى بكافة أنواعه (كرة - اسطوانة - مخروط) ، أو الجمع
بين نظامين فى شكل واحد مثل الكرة والاسطوانة ، أو الكرة والمخروط ،
أو الاسطوانة والمخروط وهكذا .. ، أو قد يكون البناء التشكيلى للشكل
أنصاف من الكرات أو أجزاء من الاسطوانة .. الخ . وبالتالي فهناك عدة
احتمالات متعددة ومختلفة لبنية التشكيل للقطعة .

وقد وضع "برنارد ليتشى" معيارا وتكنيكا يمكن بواسطته قياس
وتقييم الأوانى الخزفية الجيدة أسوة بالتصميم المتبع فى العمارة
والتصوير والكتابة والموسيقى . وقد اتخذ من الخزف فى عصر تانج Tang
وسنچ Sung أمثلة اعتبرها أعلى مستويات الجمال الخزفى فى العالم^(٣) .

(١) متولى ابراهيم الدسوقي : السمات البنائية فى الخزف المعاصر ، رسالة
دكتوراه ، غير منشورة ، كلية التربية الفنية
جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ١٣٤ .

(٢) هيربرت ريد : معنى الفن - ترجمة سامى خشبة ، دار القلم
القاهرة . ١٩٦٩ ، ص ٩٠ .

(٣) محمد طه حسيب : من أعلام الخزف المعاصر ، القاهرة ١٩٨٢ ،
ص ٢٣ .

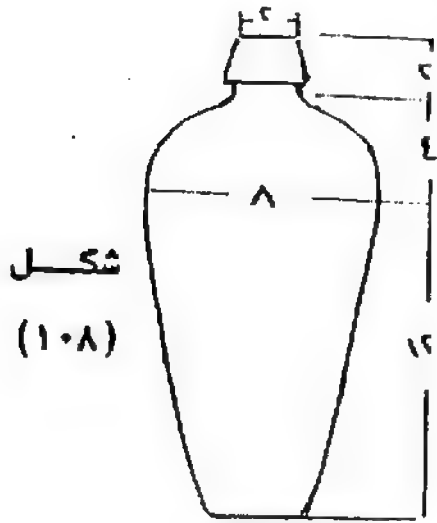


شكل (١٠٧)

أمفورا اغريقية يبدو فيها التناسق
الهندسي ووحدة الارتباط .

ويعتبر ليتش بمثابة الموجه الأول فى عالم الخزف الحديث والمثـل
الى امام جيل كبير من الخزافين فى العالم فى القرن العشرين، اذ أن
اهتماماته الخزفية تعدت حاجز الشكل واللون الى الجوانب الوظيفية النفعية
التي ترتبط بالجمال والتحليل واحكام العلاقات ارتباطا وثيقا فقد آمن
بأسلوب الفن الجماعى الاستعمالى الهادف الى انتاج خزف له قيمته
النفعية (١).

ويقول نورتن F.H. Norton فى حساب الأساس أو النظمــــــــــــــــام
الانشائى لزهريه من عهد أسرة سنج Sung شكل (١٠٨) اذ اعتبرنا
فوهة الزهرية كوحدة فان بقية المقاسات تعتبر ببساطة مضاعفات لها
وهكذا (٢) فمثلا :



قطر الكعب وحدتان أوسع قطر أربع وحدات ،
الارتفاع حتى الأكتاف ثمانى واحــــــــــــــــدات ،
الارتفاع حتى أوسع قطر ست وحــــــــــــــــدات ،
ارتفاع الرقبة وحدة واحدة ، فيتخذ
قطر الفوهة مثلا كوحدة للنسب وتقارن بها
بقية مقاسات الشكل ما اذا كانت

مضاعفات لها ... أو قد يتخذ أى مقياس آخر من مقاسات الشكل كوحدة
للمقارنة وتستخرج على أساسه باقى النسب وهكذا بحسب الأساس الانشائى
للقطعة .

غير أن ليتش يؤكد أنه لابد للمشاهد ضرورة وجود الحس أولا عند
القيام بعملية التحليل العقلى للآنية حيث يختلف دوره عن الناقد أو
المحلل ، ذلك لأنه يرى أن داخل الاناء يلعب دورا هاما مع خارجه ، فكلاهما

(١) المصدر نفسه ، ص ٢٩ .

(٢) ف . ه . نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة سعيد المدر وآخرون ،
مراجعة عبد الحميد البحيرى ، دار النهضة العربية ،

القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ١٢١ .

يكونان الهيئة الكلية للشكل وما يحويه من فراغ وما يشغله من حيز
فى الفراغ .

وهذا دعا محمود البسيونى أن يقرر أن المشاهد للعمل الفنى يعتمد
اعتمادا رئيسيا على ماله من احساس فى تقبل هذا العمل أو رفضه وإدراكه
العقلى لهذا التقبل يأتى فى تحليل العمل تحليلا رياضيا واستخلاص ماله
من أنظمة هندسية أو عضوية تجعله فى كل موحد .

٢ - تحديد نسبة الحذف، والإضافة للشكل الأساسى مع أهمية مراعاة الخط الخارجى
للشكل :

يعتبر الخط الخارجى Out line للشكل هو البنية الأولى
والأساسية فى تشكيل الهيئة العامة للعمل الفنى كله . كما يلعب
دورا مهما فى ادراك الفراغ المحيط بالشكل ، حيث ان العين يمكن
استيعابها ذلك من النظرة السريعة الواحدة .

يقول برنارد مايرز " الخط هو احدى الوسائل البسيطة ، وهو فى
نفس الوقت أكثر أهمية ومنفعة بين المواد التى يستخدمها الفنان ، كما
أنه أيضا من أكثر الأشياء تعقيدا اذ قد يكون شيئا دقيقا ، ومع ذلك
فهو يقوم بالكثير من الأعمال ، وقد يكون لمساحة معينة أو أداة للتحديد ،
ويقوم أيضا بتحديد الحركة وامتداد الفراغ وطبيعة الخط هو نقل الحركة
مباشرة كما نتبعها فقد يكون اتجاه الخط مستقيما أو منحنيا ، منفصلا
أو ممتدا " (١) .

(١) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ترجمة سعد المنصوري
ومسعد القاضى ، القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٥٨ ، ص ٢٣٧

ويعرف الخط هندسيا بأنه " عبارة عن تتابع مستمر لنقطة تتحرك تباعا لمجال معين " (١). وينقسم الخط الى ثلاثة أنواع :

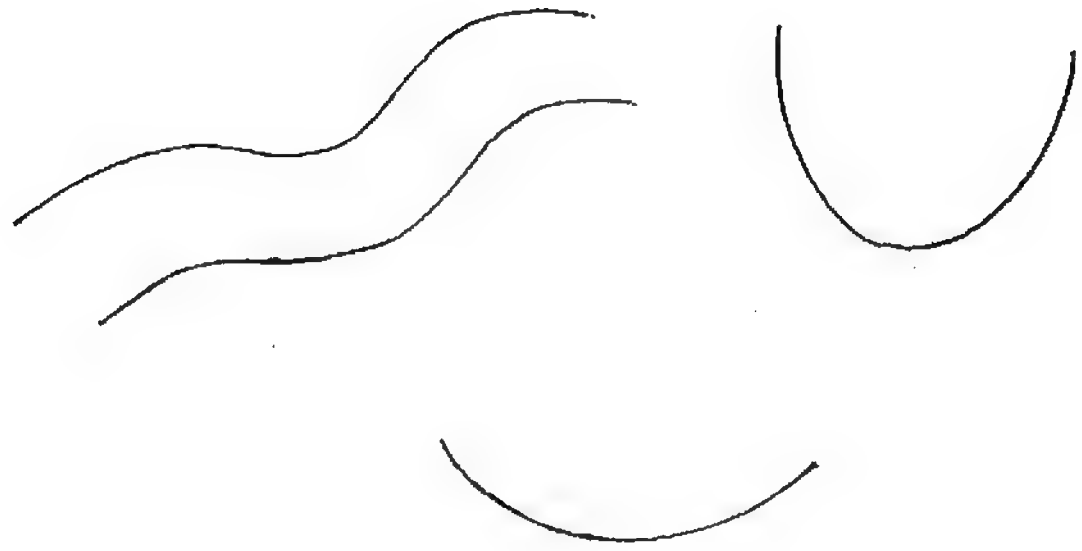
- ١ - الخط المستقيم .
- ٢ - الخط المنكسر .
- ٣ - الخط المنحنى .

ولعل هذا النوع الأخير من الخطوط هو الأكثر شيوعا فى الأشكال الخزفية حيث تكون أغلبها مبنية على المنحنيات وذلك لمرونة المادة المستخدمة (الطين) فى العملية التشكيلية . وهو خط يجمع بين القوة والجمال ويوجد فى الأشكال الانسيابية كجسم الانسان والأسماك والطيور " (٢) ويقول برنارد مايرز " ان الخطوط المنحنية هى دائما خطوط الحركة " (٣) شكل (١٠٩) .

وبالتالى فان الخط المنحنى العضوى يأخذ خاصية مميزة بين الأوانى الخزفية فى مختلف العصور فهو يعطى هيئة الآنية ديناميكية وحركة تعبر عن مضمون الاستمرار والقوة علاوة على ماتصفه باقى الخطوط (المستقيمة والمنكسرة) من قيمة على أسطح الآنية من خلال زخرفتها أو ملامسها .
وتحديد الخط الخارجى للهيئة العامة للشكل يساعدنا فى تحديد نسبة الحذف والاضافة بالنسبة للآنية وعلاقة ذلك بالشكل العام للأساس الانشائى أو البنائى للآنية .

(١) يحي حمودة : التشكيل المعماري ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٧ ، ص ٢٠ .
(٢) اخلاص حسين كوشك : وحدة القيم الفنية والعناصر الشكلية من الخزف الاسلامى فى القرنين ١٣، ١٤ ، رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٢ ، ص ٣٩ .

(٣) برنارد مايرز : مرجع سابق ، ص ٢٢٨ .



شكل (١٠٩)

مجموعة من الخطوط المنحنية
(خطوط الحركة)

٣ - الأشكال المضافة وتربطها بالهيئة :

قد تؤدي الأشكال المضافة (المكملات) وظيفة أساسية في الشكل كإياد للحمل أو مقابض أو صباب (بزبوز) أو ماشابه ذلك ، وقد تكون هذه الإضافات جمالية فقط كبروز يكمل التصميم ويضيف للشكل قيمة جمالية ، وقد تتحد الوظيفة مع الجمال في الإضافات فتظهر في الشكل أساسية بفعل الوظيفة وتضيف للبناء قيمة جمالية ونفعية ، ويتفق الباحث فيما ذهب اليه لويس ساليان في " أن الهيئة تتبع الوظيفة " (١) .

(١) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، ترجمة محمد محمود يوسف وآخرون ، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٦٢ .

" ويقدر ما يكون شيء ما مؤسسا بطريقة نفعية فان شكله يمكن أن يوقف على أساس ملاحية الأجزاء والترتيبات التفصيلية لاستعمال ايجابى معين " (١).

وعندما تكون العناصر المضافة ايجابية التأثير كان توضع لى أماكن محددة وينسب معينة فى البروز والحجم فانها تخدم الشكل وتكمل هيئته فتتماسك أجزاءه ، وتتحد ، ويكمل كل عنصر فيها الآخر ، وقد تكون الاضافات سببا فى تفكك أجزاءه وتنافرها .

ولست هناك قوانين محددة تعين الفنان أو المانع الخزفى فى كيفية وضع الاضافات على الهيئة العامة للشكل الكلى للآنية سواء من حيث مكانها أو حجمها ، بل يعتمد ذلك على الذوق الحسى ويقدر كبير .

٤ - أهمية الملمس للشكل الفخارى واسلوب معالجته سطحيا :

الملمس هو الاحساس الذى ينطبع على اليد حين تلمس الأشياء ، وهو الاحساس الناتج عن اختلاف السطوح من حيث النعومة والخشونة ، أو الجفاف والبلل ... ، ويختلف الاحساس بالملمس من جسم لآخر ، ويرجع ذلك الى عدة عوامل أهمها : حجم الجزئيات المكونة للسطح ثم تنظيم هذه الجزئيات ، ثم شكل هذه الجزئيات ، ثم أخيرا نوع النخامة المكونة منها (٢).

وتلعب الأسطح والملامس دورا كبيرا فى جماليات فن الخزف من خلال المعالجة السطحية للشكل تعطى فى النهاية قيما جمالية متفاوتة بين الناعم والخشن ، كما يمكن ابراز الملامس عن طريق البطانات والكشط ، واستخدام الطلاءات الزجاجية بمختلف تقنياتها .

(١) توماس مونرو : التطور فى الفنون ، ترجمة محمد على أبو درة وآخرون ، ج٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ،

ص ٧١ .
(٢) اخلاص حسن كشك : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٥ ، ٤٤ .

فالخراف ينتج أشكاله من البداية بتحريك عقله وأضابعه فى مناطق معينة ، وهو حين يوفق فى العثور على المواضع التى يحرك يديه عليها فان الاناء يخرج الى الحياة ، ويضيف اليه من العلامات ما يؤكده وجوده ويعطيه الحيوية والجمال (١).

وعموما فان مدلول الملمس فى مجال الفنون ثلاثية الأبعاد ، كالنحت والعمارة مثلا يجمع كلا من الاحساس الناتج عن الملمس وذلك الناتج عن الادراك البصرى (٢) .

وقد تطرق الباحث بشئ من التفصيل للمعالجة السطحية للشكل الفخارى بتقنياته المختلفة وخاصة عند الفخار الشعبى (*) .

(١) اخلاص محمد كشك : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٥ .
(٢) عبد الفتاح رياض : التكوين فى الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة - ١٩٧٤ ، ص ٢٨٧ .

(*) راجع صفحة (١٩٠) .



شكل (١١٠)

القاعدة = ٦ سم

الارتفاع = ٣٦ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

• - اناء من الفخار مستطيل الهيئة برقبة طويلة بخطوط مموجة فى الوسط ، وبشكل مخروطى مقلوب فى الجزء الأعلى من الرقبة ، خالية من فتحة الفوهة .

وعلى كتف الجسم يوجد مقبض ، وصياب على خط واحد ، والمقبض رأسى يتجه لأعلى من بدن الاناء ، ويعود باستدارة الى الداخل ليلتحكم بالجزء السفلى من الرقبة مكونا فراغا يمكن من خلاله مسك الاناء والتحكم فى وظيفته ، أما الصياب فيخرج من بدن الاناء باتجاه الخارج فى خط مستقيم متجها قليلا لأعلى .

ويتصل بدن الاناء بالقاعدة الدائرية التي تكون مركز الشكل وشباته . والقاعدة مفتوحة من أسفل وملتحمة بماسورة تنفذ الى داخل جسم الاناء ، ويتم من خلال فوهة الماسورة ملء الاناء بالماء . وبالتالي تشترك القاعدة وفوهة الاناء في مكان واحد من التكوين التشكيلي العام للاناء .

• - أما عن المعالجة السطحية للشكل ، فهي عبارة عن شرائط أفقية مثقوبة ملتفة حول رقبة الشكل ، يليها شريطان - بطريقة الحزن - يحصران بينهما تكوينات مثلثية محزوزة ، ولزيادة التأكيد على هذه الخطوط عمد الفنان الشعبي الى صبغ هذه الخطوط المحزوزة باللون الأبيض مستخدماً في ذلك البطانة البيضاء ، أما في الجزء السفلي من جسم الاناء فقد استخدم الخزاف الشعبي أكسيد المنجنيز كصبغة لونية في كتابة بعض الجمل والمرتبطة بوظيفة الاناء بخط عادى كجملة " شربة هنية " ، كما يتضح ذلك في الشكل ، ثم أضاف في وسط القاعدة خطاً أفقياً دائرياً حول القاعدة كتأكيد آخر على استدارته .

• - الشكل العام لهذا الاناء يشبه الأبريق من حيث وضع المكملات (الاضافات) كالأذن والصباب ، إلا أن وظيفته تختلف كلية عن الأبريق ، حيث يستخدم في حفظ الماء للشرب .

• - نُفذ تشكيل هذا الاناء بطريقة الدولاب (عجلة الخزاف) .

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الاضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				هندسى	عضوى

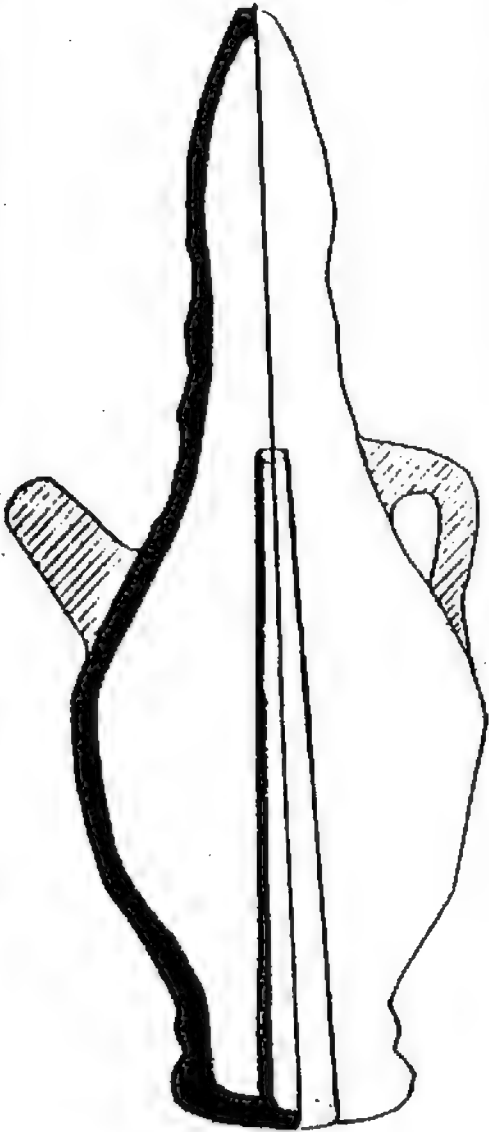
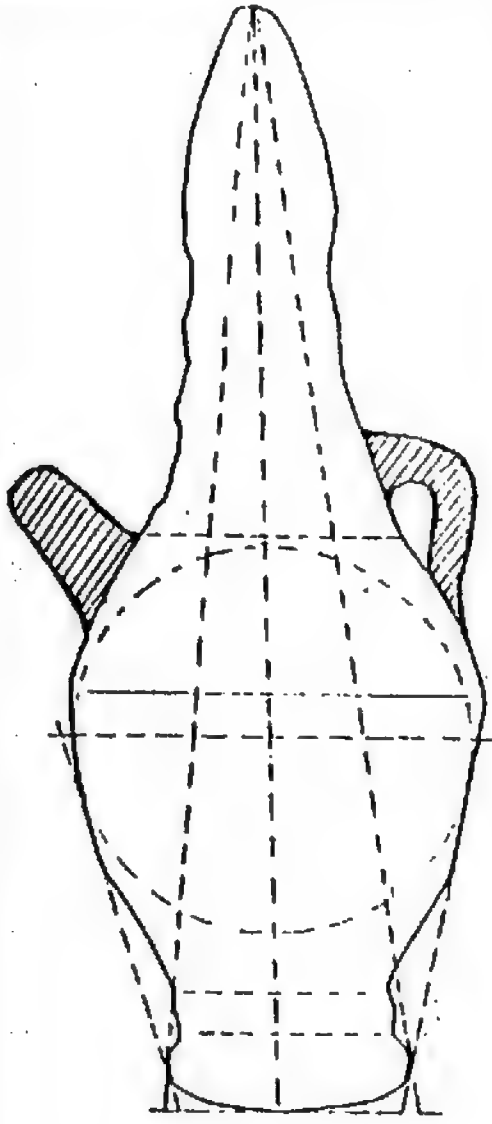
ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

• - يأخذ الشكل العام للأناء هيئة المستطيل بدءاً من قمته وانتهاء بقاعدته . ويحتوى الشكل على مجموعة مخروطات مختلفة فى جميع أوضاعه وأحجامه . فالقاعدة أسطوانية تأخذ الشكل المخروطى ، وحتى أكبر اتساع فى الأناء (قمة التحذب) محذوف منه مقدار القاعدة ونسبة الحذف $= ٤٧ \%$.

وإذا أمتد خطان من نقطتى التقاء القاعدة بالأرض الى الداخل فانهما يتلاقيان عند منتصف قمة الأناء ويكونان رأس المخروط قاعدته قاعدة الأناء ورأسه قمة الأناء . ومن نقطتى التقاء العنق بالجسم فانهما يكونان أيضاً شكلاً مخروطياً رأسه قمة الأناء ، أما الجسم فانه يكون كرة تكون نصفه العلوى ومايزيد عنه اكتاف الشكل ، الذى يلتحم كل من المقبض ، والعياب عليه . أما النصف السفلى من الكرة فانه يكون باقى الجسم .

• - والرسم التخطيطى للشكل يوضح المقطع الطولى للأناء من حيث الأساس البنائى الداخلى للشكل ، حيث تظهر الماسورة الفخارية الذى تملا الشكل بالماء من قاعدته . كما يوضح مدى سمك العجينة الطينية فى الجزء السفلى من الأناء ، وتقل كلما اتجهنا الى أعلى .

كرة	مخروط	اسطوانة





شكل (١١١)

الفوهة = ٤ سم
القاعدة = ٥ سم
الطول الكلى = ٢٠ سم
اكبر اتساع = ١٢ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

- - اناء فخارى مستطيل البنية ، رفيته طويلة . تأخذ استطالتها من الجزء المتمثل بالحسم المعروف بالعنق حتى الفوهة ، وهي دائرية الشكل . والبدن شبه كروي مسحوب الى أسفل مكونا القاعدة التى تلتحم بالبدن . ولا يوجد لهذا الاناء أى بروز (اضافات) للخارج .

يتضح من الشكل أن انحناءات خطوطه أكثر ليونة وتبسيطا فى تكوين الشكل ، فالخط الخارجى للشكل Contour يتجه من الفوهة باتجاه قاعدته فى شكل رأسى مستقيم ، ثم يميل الى الداخل مكونا

استدارة خفيفة . ويخرج الخط مكونا بروزا خفيفا في منتصف الرقبة ، ثم يتجه الى الخارج مرة أخرى حتى يعمل الى مرحلة تحذب الشكل ليعود الى الداخل تدريجيا مكونا الجزء السفلى من البدن .

• أما المعالجة السطحية ، فهي عبارة عن خطوط رأسية أفقية ودوائر أفقية مرسومة ببطانة طينية بيضاء . كما توجد خطوط أفقية في الرقبة وفي الجزء العلوي منفذه بطريقة الحز .

• - يستعمل هذا الاناء للشرب فقط .

• - تم تشكيل هذا الاناء باستخدام الدولاب (عجلة الخزاف)

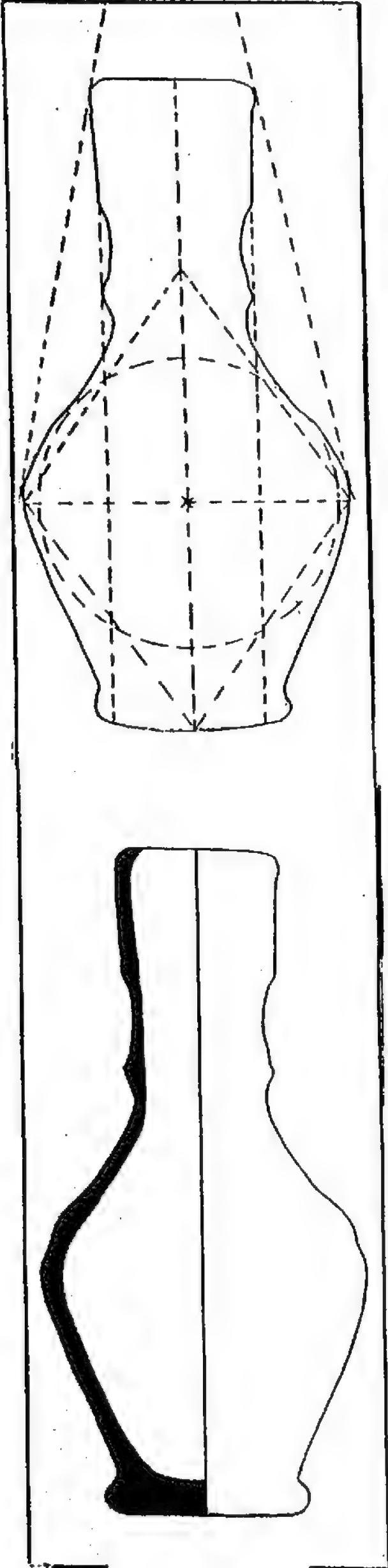
الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الاضافات (المكملات)	الاساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				هندسى	مفسوى

ثانيا : تحليل الأساس البنائي للشكل :

• - يتكون الشكل من رقبة أسطوانية تتعمل بالجسم الذى يشبه كرة يمثل نصفها العلوى أكتاف الشكل، بينما النصف الثانى من الكرة ومايضاف اليه يمثل الجزء السفلى من جسم الاناء . ويمثل قطر الكرة قمة التحديب للشكل ، كما يمثل قطر الكرة قاعدة مشتركة للمخروط العلوى باتجاه خطوط الجسم الخارجية لعنق الشكل ، أما المخروط الثانى فهو باتجاه القاعدة . وكلا المخروطين يمثلان معا شكل معين . ونسبة الحذف الأكبر مخروط باتجاه الفوهة = ٤٥٦ ٪

• - يوضح القطاع الطولى للاناء مدى سماكة العينة الطينية عند قاعدة الاناء ويقل كلما اتجهنا رأسيا لأعلى ، مما يعطى الشكل اتزاناً ورسوخاً عند وضعه .

اسطوانة	مخروط	كرة





شكل (١١٢)

الفوهة = ٣ سم

القاعدة = ٣ سم

الارتفاع = ٥٢ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

• - اناء من الفخار بيضاوى الهيئة ذو كتف عريض برقبة طويلة ، ويتكون من جزأين أساسيين هما البدن بقاعدته ، والعنق بفوهته . أساس تكوينه الخط العضوى بالانحناءاته المختلفة ، ويتصل الخط المنحنى للبدن بخط العنق . تنتهى بفوهة دائرية لها علاقة تتناسب ومحيط الدوائر التى تلف البدن البيضاوى ، والشكل بدون قاعدة وله مقبض متصل بين خط التحام العنق بالبدن ، وبالجزء السفلى من الرقبة .

وعندما وضع الفنان الشعبى مقبضا للاناء أعطاه نفس الانحناءات

التي يتخذها الشكل العام للاناء ليكمل ما للمقبض من ترابط جمالى

بالاناء كله بجانب الناحية الوظيفية له .

- - توجد على سطح الاناء زخارف باللون الابيض تتكون من خطوط أفقية دائرية وخطوط تموجية في الجزء الأعلى من البدن ، تلتف حول الشكل محصورة بين خطين أفقيين ، والخطوط لها علاقة تتناسب ومحيط الدوائر التي تلتف البدن البيضاوى .
- - يستعمل هذا الاناء لشرب ماء زمزم فقط ، ويطلق عليه لفظ "دورق" ، ويمكن وضعه على حامل " مرفع معدنى " ، أو خشبى أو يغرس فى التربة الرخوة .
- - شكل هذا الاناء بطريق الدولاب (عجلة الخزاف) .

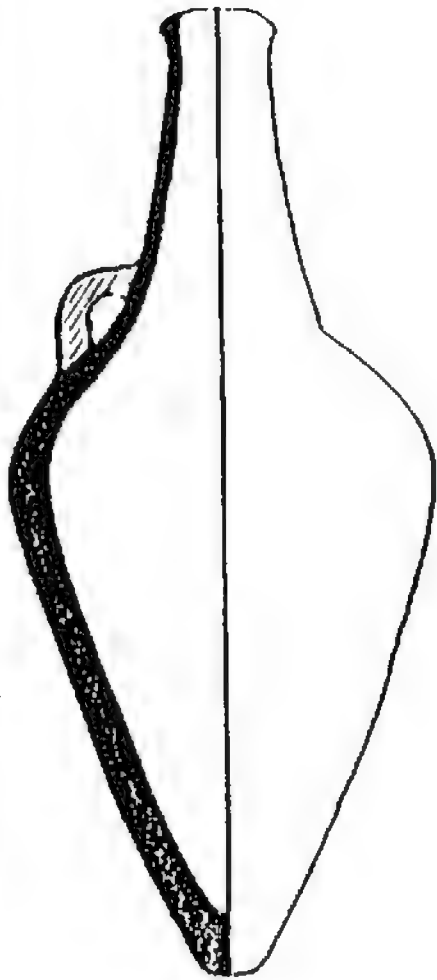
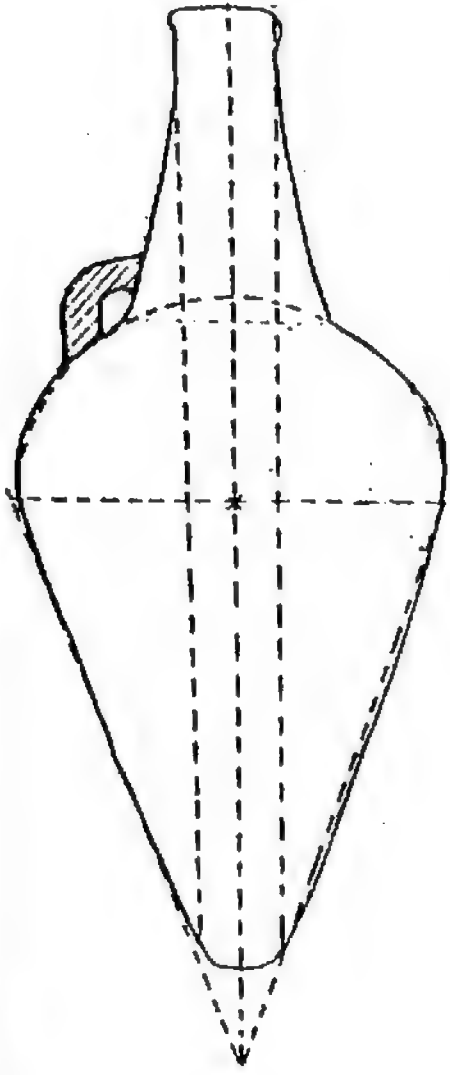
الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الإضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				عضوى	هندسى

ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

• - الشكل يتكون من مخروط كبير يشغل نصف الاناء رأسه الى أسفل محذوف فيسـه مقدار قاع الاناء ونسبة الحذف = $15\% \times$.

وقاعدة المخروط فى قطر النصف العلوى للكرة التى يكون قوسها اكتـاف الشكل الذى يتعمل من احدى جهتيه بالمقبض .
رقبة الاناء عبارة عن مخروط قاعدته الجزء المتعمل بكتف الاناء . ويلاحظ أن القطر الداخلى لفوهة الاناء يساوى قاع الاناء ويردد استدارة هذه الفوهة .

• - يوضح المقطع الطولى للناء مدى سمك العجينة الطينية فى قاع الاناء ويقل كلما اتجهنا لأعلى ، محققا بذلك التوازن للشكل عند استخدامه .



اسطوانة	مخروط	كرة



شكل (١١٣)

القاعدة = ٥ سم
الفوهة = ٢ سم
الارتفاع = ٢٠ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

• - اناء فخارى اسطوانى الهيئة ، وذو فوهة ضيقة نوعا ما ...
يبدأ خط الجسم من أعلى ابتداءً بالفوهة ، فيمتد خطها أفقيا ويتجه الى
اسفل بانحناء بسيط مكونا شفة الاناء . ثم يميل الى الداخل قليلا
مكونا رقبة الاناء . وباستدارة بسيطة يخرج الخط مرة أخرى للخارج مكونا
اكتاف الشكل ، ثم يميل الى أسفل مكونا جسم الشكل ، ويضيق الخطان
الخارجيان للجسم بعض الشيء ، حتى يتلاقيا مع بعضهما مكونين قاعا عريضا
الاناء بخط أفقى مساو لسطح الأرض . ويلاحظ أن قطر القاعدة مساو لقطر
الفوهة .

للشكل مقبض يحتل الجزء الأعلى من الجسم يمثل يد الاناء يتجه للخارج باستدارة ، وبميل شديد يعود للداخل مرة أخرى ليلتحم بنهاية الفوهة وعنق الشكل مكونا فراغا مدروسا بعناية من ناحية الشكل والوظيفة .

• أما المعالجة السطحية فقد اكتفى الفنان الشعبي بكتابة سورة قرآنية مستخدما في ذلك اكسيد المنجنيز . ويلاحظ أن الكتابة لم تكتب بطريقة زخرفية منظمة ، وانما كتبت بطريقة عشوائية .

ويرى الباحث أن الهدف من مثل هذه الكتابات من قبل الخزاف الشعبي هو التفاؤل والتبرك بهذه الآيات ، وقد يكون في بعض هذه الكتابات نوع من الحكمة يفيد مستعمل هذا الاناء .

• يستخدم هذا الشكل للشرب فقط ويطلق عليه لفظ "دورق" يستعمل في الحرم النبوي (المدينة المنورة) .

• تم تشكيله بالدولاب (عجلة الخزاف) .

الوظيفة		المعالجة	التماثل	الإضافات	الأساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية	السطحية		(المكملات)	عضوى	هندسى

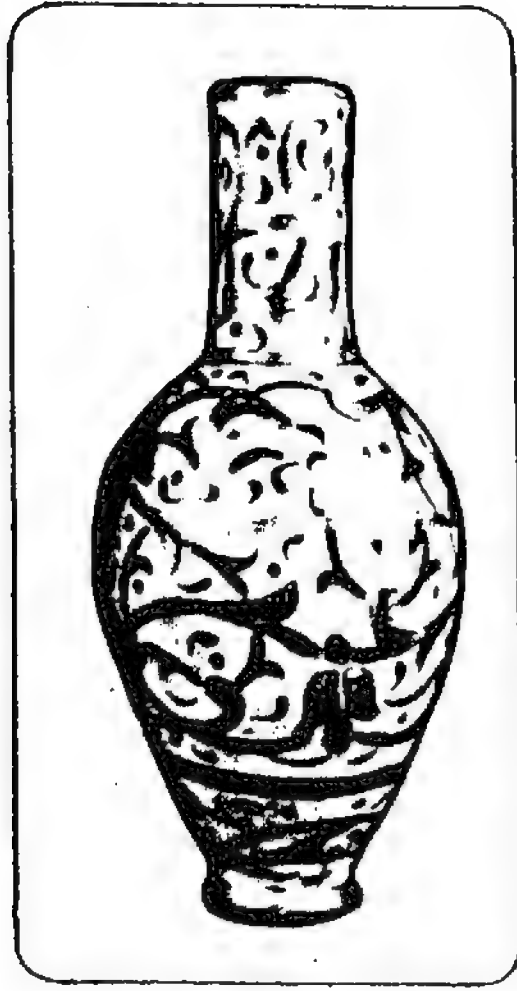
ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

• - الشكل عبارة عن مجموعة من الأسطوانيات ، فالرأس اسطوانية الشكل يليها الجسم أسطوانى ، والقاعدة أيضا . والشكل العام للبناء مستطيل ونسبة اضافة الفوهة للشكل الاسطوانى = 12% +

ويوضح الرأس - فى خط - عمودى على القاعدة مما يدل على أنهما متساويان فى الاتساع تقريبا .

• - يوضح الرسم التخطيطى لمقطع طولى للبناء ، يبين سمك العجينة الطينية عند قاعدة البناء وتخفف كلما اتجهنا الى أعلى حيث الرأس وفوهة الشكل .

اسطوانة	مخروط	كرة



شكل (١١٤)

القاعدة = ٥ سم

الفوهة = ٣ سم

الارتفاع = ٢٧ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

- شربة (قلة) فخارية بيضاوية الهيئة ، بعنق اسطوانى طويل نسبيا يتعمل بالبدن البيضاوى ، وأساس تكوين الاناء الخط العضوى .
- الفوهة عبارة عن شكل دائرى نحرها يبارى قطر القاعدة ، وينساب خط الاناء الخارجى من الفوهة باتجاه القاعدة باستقامة حتى يعمل الى الجزء المتعمل بالبدن فينتجه باستدارة الى الخارج مكونا كتف الشكل الذى أن يعمل الى قمة التحبب أو الاتساع فى الاناء ، فيميل الى الداخل باستدارة بطيئة ليعمل الى الجزء المتعمل بالقاعدة ، ثم يتجه مرة أخرى الى الخارج قليلا ويكفل استدارته مكونا القاعدة بخط دائرى مركز الشكل وثباته .

• - أما الزخارف على الاناء فهي عبارة عن سيقان نباتية متداخلة ومتشابكة بطريقة أفقية ، وقد قسمت هذه الزخارف الى ثلاث مناطق ، منطقة الرقية وزخارفها محصورة بين خطين دائريين ، خط داخري على التوهية وحافتها ، والخط الآخر على الجزء المتعل بين بداية العنق ونهاية كتف البدن ، ثم الجزء المحصور بين كتف الشكل .

• - يُستخدم هذا الاناء في حفظ الماء والشرب منه .

• - أستخدم الدولاب (عجلة الخزاف) في تنفيذ هذا الشكل .

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الاضافات (المكملات)	الاساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				هندسى	عضوى

ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

• - يتركب هيئة الاناء الخارجى من الشكل المخروطى، ونسبة حذفه باتجاه القاعدة $\frac{1}{4}$. أما الفوهة فهي أسطوانية ويساوى قطرها قطر القاعدة، ويتضح ذلك من خلال الخطوط الممتدة من الفوهة الى قاعدة الاناء .

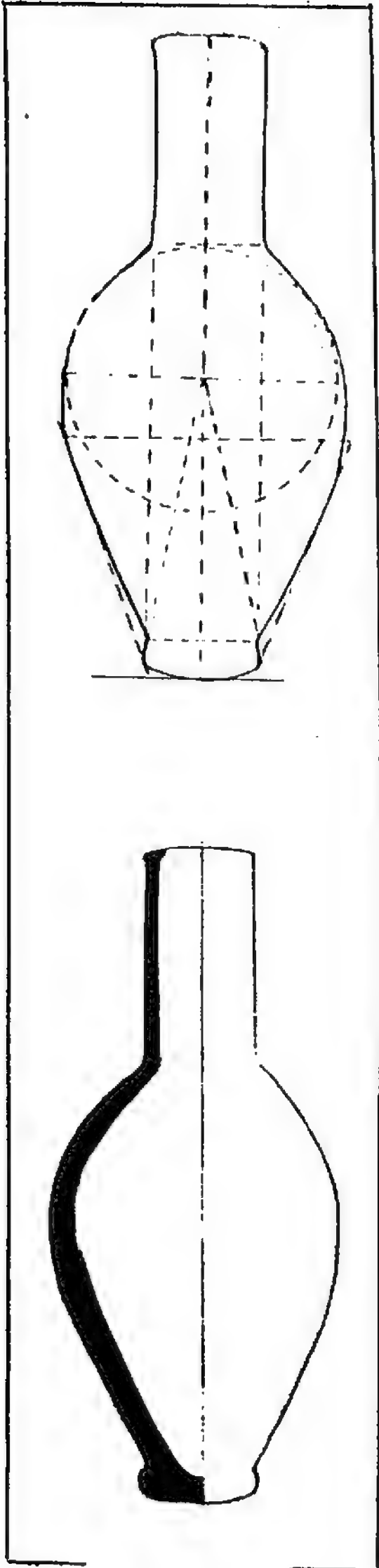
وجسم الاناء كروى الهيئة، تمثـلـ الاكتاف النصف العلوى للكرة، والنصف الثانى من الكرة يشغل حيز الجسم باتجاه القاعدة، بينما قطر الكرة يمثل أكبر حيز لجسم الاناء .

ومركز الكرة يمثل فى الوقت نفسه

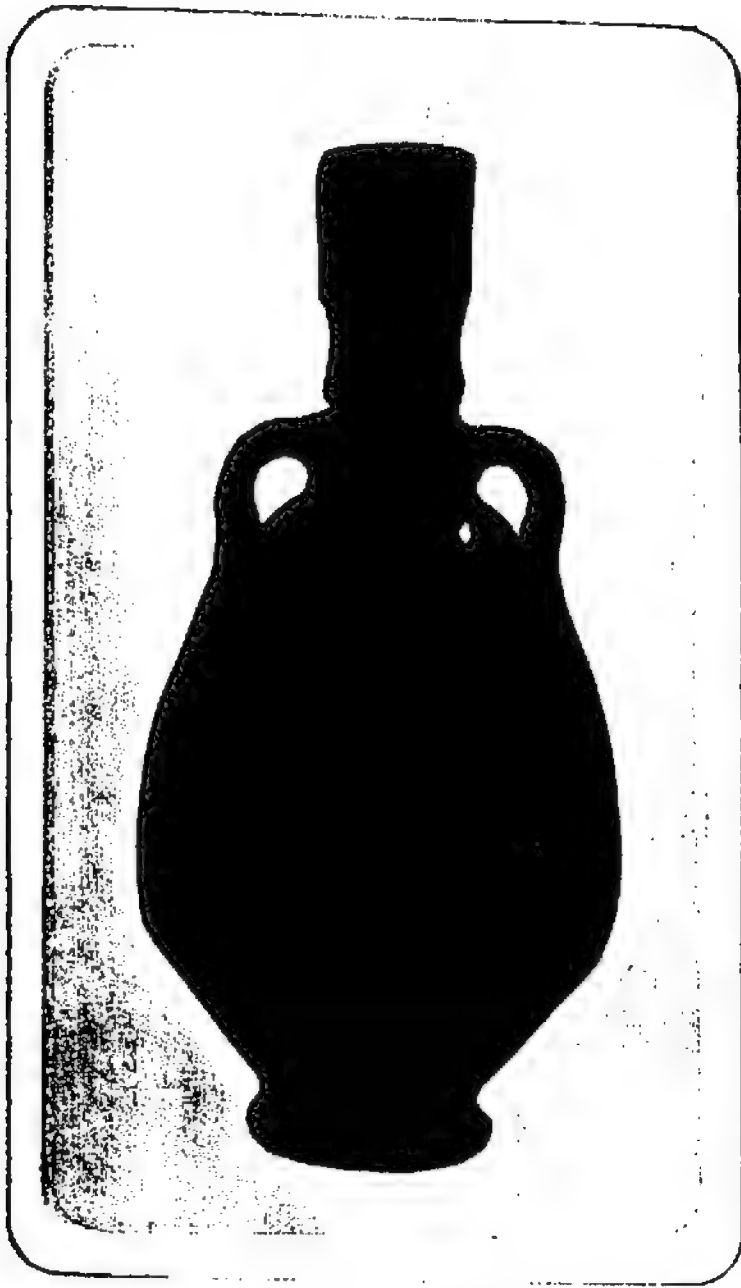
رأس الشكل المخروطى للقاعدة والذى تكون نتيجة امتداد خطوط القاعدة الخارجية للداخل مما يعطى الشكل احياء بالقوة فى الشبـات والاتزان التشكيلى . أما خط المنتصف الرأسى للشكل فيعطى أكثر تأكيداً للتماثل فى الخطوط الخارجية Contour للناء .

• - يوضح المقطع الطولى مدى سمك

العجينة الطينية عند قاعدة الشكل، ويقل كلما اتجهنا رأسياً لأعلى .



اسطوانة	مخروط	كرة



شكل (١١٥)

القاعدة = ٤٥ سم

الفوهة = ٣ سم

الارتفاع = ٤٥ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

• - اناء فخارى بيضاوى الشكل برقبة مستطيلة ، وفوهة دائرية
تردد استدارة القاعدة ، وقطر الفوهة يساوى قطر القاعدة من الداخل
ويغلب على خطوطه الطابع العضوى .

يبدأ خط الحركة من الحسم من أعلى بخط الفوهة الذى يخرج فى
استقامة الى الخارج ، ثم ينحنى باستقامة بزاوية قائمة باتجاه القاعدة
مكونا عنق الشكل بتموجات فى وسط العنق ، ثم يستمر فى استدارته وببسطه
للخارج ليلتقى بكتف الحسم المسحوب الى أسفل باستدارة للخارج . ينحنى

الخط مرة أخرى للداخل باستدارة شديدة مكونا قوة الشكل الدافعة
للاناء ، يستمر سير الخط الى أن يعمل الى الجزء الغامل بين البدن وكعب
الشكل (القاعدة) فينتجه الخط مرة أخرى للخارج ثم يميل قليلا للداخل
مكونا في النهاية قاعدة الشكل ومركز ثباته .

• - للاناء مقبضان يساعدان من الناحية الوظيفية على حمل الاناء
يبدأن من كتف البدن بخط منح للخارج ، ثم ينحن مرة أخرى للداخل
ينتهي عند عنق الشكل .

• - المعالجة السطحية عبارة عن خطوط زخرفية أشبه بالخطوط
المحزوزة ، تمت بواسطة عجلة حديدية مسننة مرت على الشكل ، وهو في
مرحلة الجلد Leather hard ، ويلاحظ أن خطوط الزخرفة تتناقص
كلما اتجهنا الى الفوهة ، فمن خمسة خطوط في أسفل البدن الى أربعة
خطوط في منتصف البدن الى خطين في كل من كتف الشكل ، وعنق الشكل .

• - يستخدم هذا الاناء في حفظ ماء الشرب .

• - شكل هذا الاناء بطريق الدولاب (عجلة الخراف) .

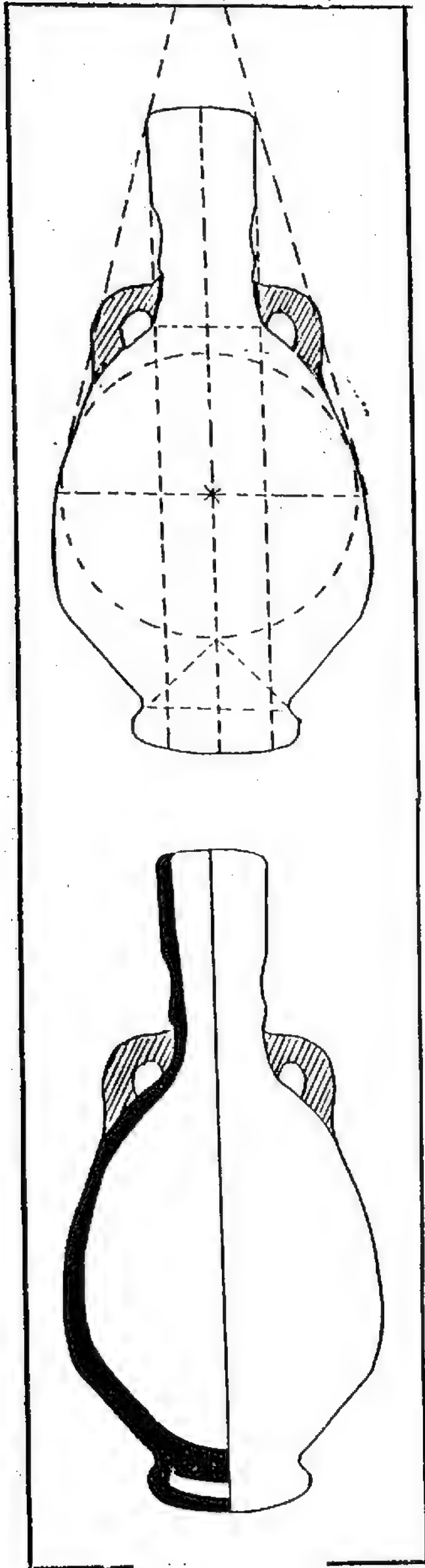
الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الاضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				هندسى	عضوى

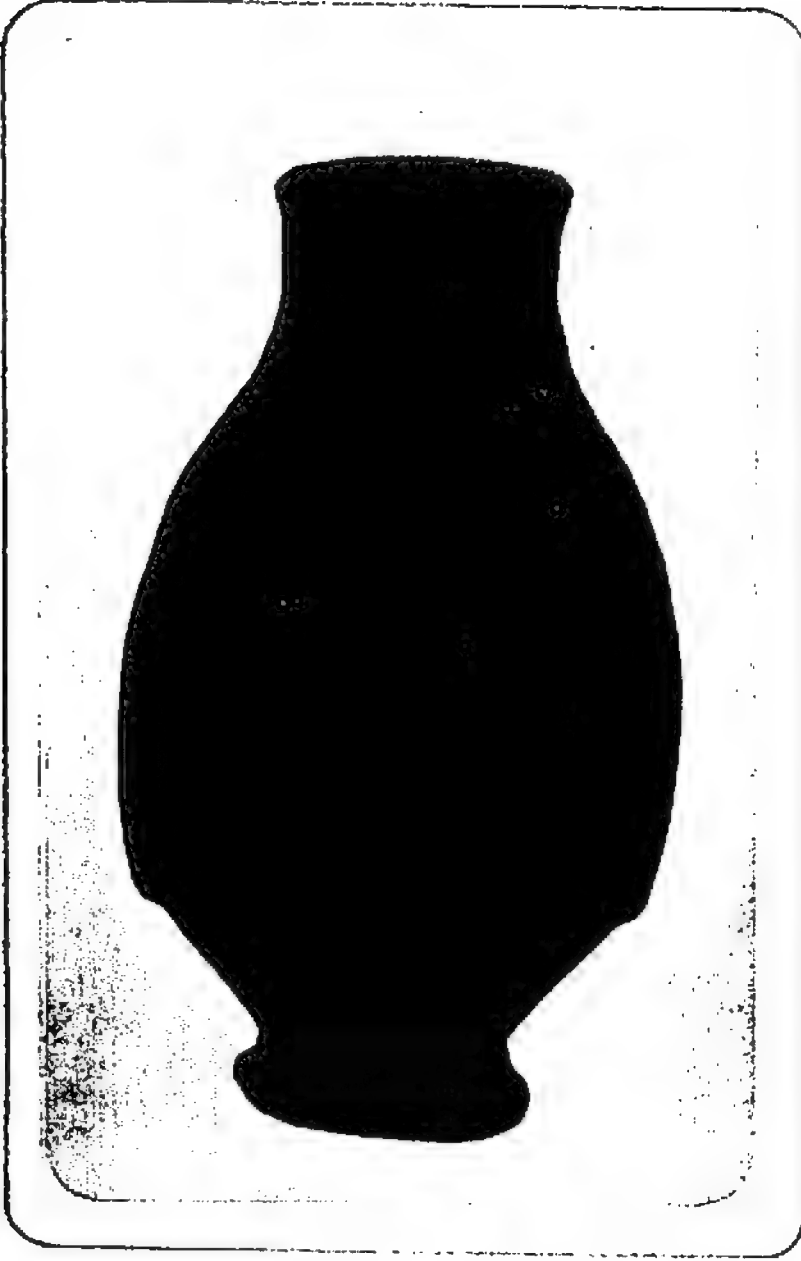
ثانيا : تحليل الأساس البنائي للشكل :

• - الشكل مكون من ثلاثة أشكال هندسية هي الفوهة وهي عبارة عن أسطوانة ويتضح مخرج الفوهة عن القاعدة إذا امتدت خطوطها باتجاه القاعدة كما في الشكل . أما الجسم (البدن) فهو شبه كروي يزيد امتلاء الكرة عند الجزء السفلي بالقرب من القاعدة . كما أن قطر الكرة يفعل الجسم إلى نصفين ، علوي ويشتمل على الاكتاف وان كانت مسحوبة باتجاه القاعدة ، ونصف سفلي يشمل قمة التحذب للشكل والقاعدة عبارة عن مخروط إذا امتدت خطوط من خارجها إلى داخل الاناء تكون مخروطاً صغيراً رأسه إلى أعلى ويقع في منتصف الاناء ، ويمس وتر الدائرة المكونة للبدن . والشكل العام باتجاه الفوهة عبارة عن مخروط ناقص ونسبة الحذف = ٢٢٢ •

• - يبين المقطع الطولي للشكل مدى سمك العجينة الطينية في الجزء السفلي من الشكل (القاعدة) ، تعطى الشكل ثباتاً واتزاناً أكثر عند الوضع .

كرة	مخروط	أسطوانة





شكل (١١٦)

القاعدة = ١٤ سم
الفوهة = ١٤ سم
الارتفاع = ٥٠ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

- - اناء فخارى ذو كتف مسحوب الى اسفل باتجاه القاعدة ، له عنق اسطوانى قصير يلتقى بالبدن فى خط مائل .
- يتكون الاناء من البدن وهو على شكل كروى منضغط قليلا من أعلى ، ويبدأ مسار الخط التشكيلى (Contour) للناء من القاعدة باستدارة بطيئة ، ثم يدخل الخط الى الداخل مكونا عنق القاعدة الذى يلتقى بالجزء السفلى من البدن فى خط منحن دقيق ، ثم يتجه الخط الى الخارج بحدة واضحة مكونا قوة الدفع للناء ومركز ثقل البدن ، ويأخذ الخط فى الاتجاه للخارج وباستدارة بطيئة يعود للداخل كتف الشكل ، يتجه الخط مرة أخرى للخارج ببطء مكونا الفوهة الدائرية منفرجة للخارج .

يرتكز الشكل على قاعدة دائرية قطر اتساعها مساو لقطر اتساع
الخواهة مكونة بذلك مركز ثبات الشكل .

يتميز الشكل بحبكة التكوين وتناسب الأجزاء وترابطها فهي هندسية
بحتة .

• - وعلى سطح الاناء زخرفة أساسها الخطوط المحزوزة ، فثلثا ($\frac{2}{3}$)
الشكل عبارة عن خطوط تموجية ترمز الى جريان الماء تأكيدا لوظيفته
الاناء ، بينما الخطوط الأفقية الدائرية تؤكد ثبات الشكل واتزانها ،
والجزء السفلى من الاناء بالقرب من القاعدة أملس ليس عليه أية زخارف .
والشكل العام للاناء ليس به أية اضافات .

- - تستعمل هذا الاناء للشرب (زير) .
- - شكلت هذه الأنية عن طريق الدولاب (عجلة الخزاف) .

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الاضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				عضوى	هندسى

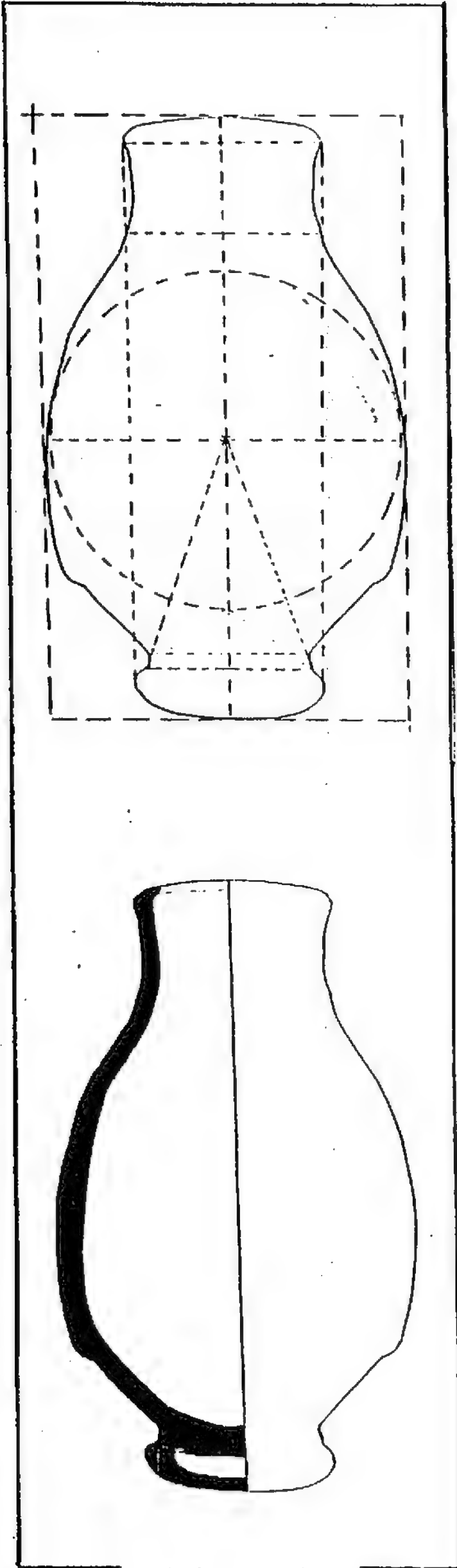
ثانياً : تحليل الأساس البنائى للشكل :

اعتمد الخزاف الشعبى فى بناء هذا الشكل على مجموعة من الأشكال الهندسية الكره، المخروط الاسطوانة ، ونسبة الحذف لأكبر مخروط فى الشكل باتجاه الفوهة = $٧٠ : ٥٠$.

كما أن الرسم للشكل يبين بوضوح مقدار الانتفاخ فى الوسط ، وتمثله الكره التى تفعل الجسم الى نصفين جزء علىـوى بالفوهة ، وجزء سفلـى يشمل القوة الدافعة للبناء والتقاءه بالقاعدة .

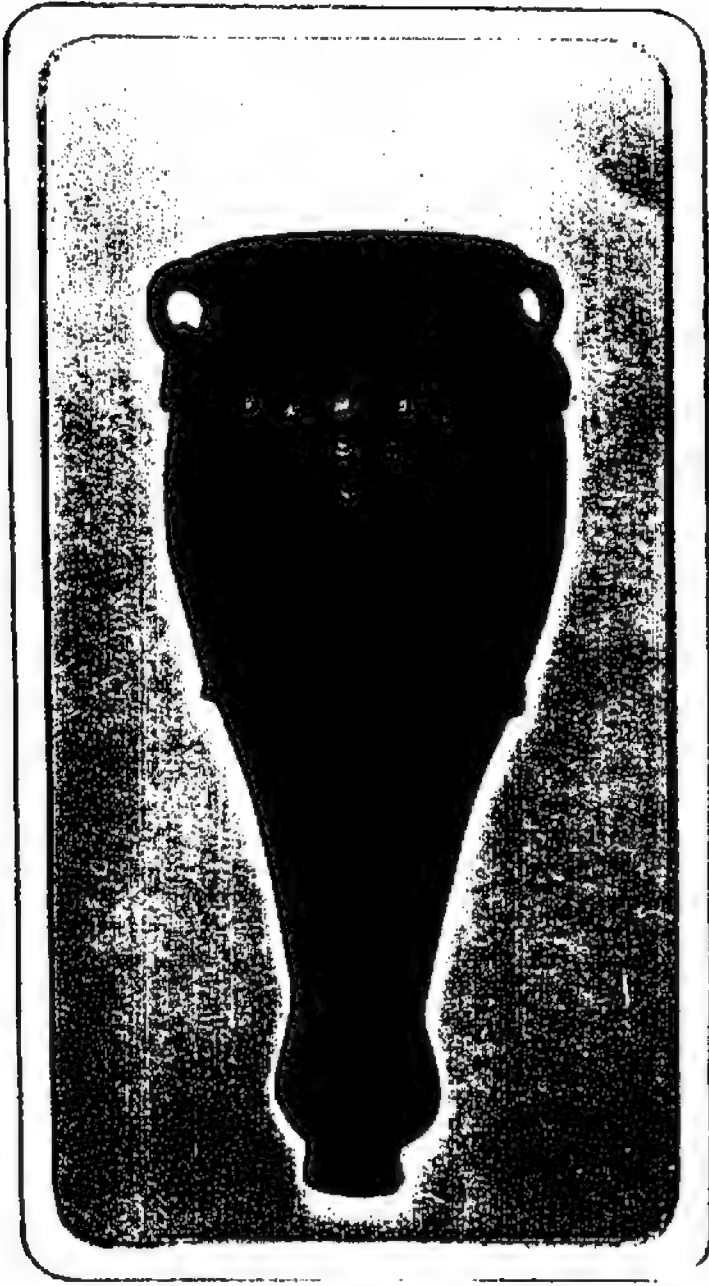
أما القاعدة فدائرية تلتحم بعنق مخروطى الشكل يمس رأسه المخروطى مركز الدائرة (نصف البدن) ، ويلاحظ أن خط المنتصف للبناء يفعل الشكل الى قسمين متماثلين ، كما يؤكد اسطوانية الشكل بدءاً من الفوهة الى القاعدة ، ويساوى قطر القاعدة قطر دائرة الفوهة . ويعتبر قطر الكرة قبل قمة التحدب فى الشكل .

• - يوضح المقطع الطولى للبناء مدى سماكة العجينة الطينية فى الجزء السفلى من البناء (القاعدة) ، ويقل كلما اتجهنا للأعلى ، كما يوضح هذا المقطع الطولى بنسبة



البدن أولاً، وبعد أن يصل إلى مرحلة التجليد Leather hard
تجرد قاعدة البدن ، ثم تعلق قاعدة لشكل الاناء العمام .

كرة	مخروط	اسطوانة



شكل (١١٧)

القاعدة = ٥٦ سم

الفوهة = ١٨ سم

الارتفاع = ٥٢ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

• - زير فخارى مكون من جزأين أساسين هما بدن الاناء بفوهته وقاعدة الاناء ، ويغلب على انحناءة خلوطة الخارجية الطابع العضوى .
وبن الاناء على شكل كروى فى الجزء الأعلى من الاناء يتشابه مع الهيئـة الكروية لقاعدة الاناء ، والجزء العلوى من الاناء يمثل الفوهة فى شكل دائرى ينتهى بشفة بسيطة تلتقى بمقبض مغير فى كلا الجانبين ، يميل الى أسفل بانحناءة بطيئة ليلتقى مع الجزء العلوى من البدن ، ويوجد حليلة

داشيرة متداخلة مع كل مقبض ، ويلاحظ أن الخط الخارجى للشكل العام للأناء يأخذ الشكل الهندسى المخروطى ، قاعدته الخط الأفقى للفوهة ، ورأسه باتجاه القاعدة والذي يمثل الجزء الثانى من النظام التشكيلى للأناء ، حيث توجد عليه فتحات شبه دائرية ، فبالإضافة الى أنها عبارة عن وحدات جمالية إلا أنها من الناحية الوظيفية تساعد الاناء على الثبات عند غرز الاناء تحت مستوى الأرض ، حيث تتدفق ذرات التربة من خلال الفتحة مكونة بذلك ثقلا أكبر للقاعدة وهو مركز ثبات الشكل عند وضع وضع هذا الاناء على حامل أو مرفع معدنى .

• - ومن حيث المعالجة السطحية للشكل استخدم الفنان الشعبى التقنيات التالية :

- تقنية الرسم بالأكاسيد المعدنية وقد استخدمها الفنان الشعبى فى رسم ثلاثة صفوف من اشكال دائرية حول البدن ، اضافة الى رسم مجموعة مفردة من أشجار النخيل باللون الأسود بطريقة أفقية .

- تقنية الاضافة بالحبال الطينية (طريقة الباربتون) واستخدمت فى وسط الاناء مع تشريح الحبل الطينى المعلق على البدن بحركة أفقية . وقد أعطت تقنية الاضافة بالحبال الطينى فى الشكل مركز ثبات لأشجار النخيل المرسومة .

- تقنية الحز وقد استخدمها الفنان الشعبى فى عمل خطوط أفقية حول الجزء السفلى من الاناء وتتنوع هذه الخطوط من خطوط تموجية الى خطوط مستقيمة .

• - يستعمل هذا الاناء للشرب (زير ماء) فقط ، وغالبا ماتغطى الفوهة بقطعة خشبية أكبر بقليل من الفوهة ولها مقبض من أعلى ، حتى يسهل مسكه ومن ثم ازاحته من على الفوهة .

• - تم تشكيله عن طريق استخدام الدولاب (عجلة الخزاف)

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الاضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحثة	نفعية				عضوى	هندسى

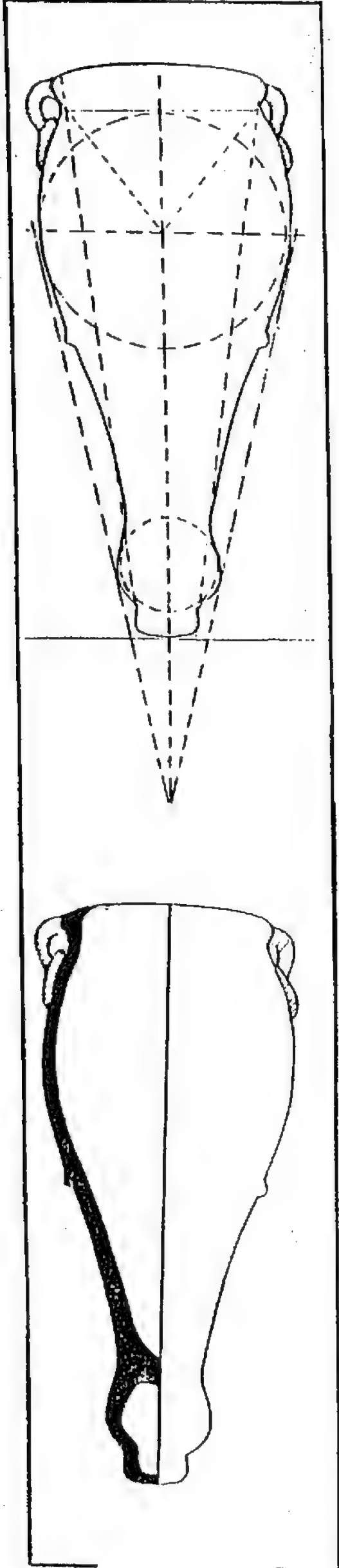
ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

• - الشكل عبارة عن مجموعة مخروطيات ناقصة وكاملة بجميع أوضاعه وأحجامه . فالشكل العام للأناء عبارة عن مخروط محذوف بمقدار الخط الأفقى للقاعدة ، اتساع قاعدته قطر الكرة المكون لاتساع بدن الاناء ، ونسبة الحذف = ٢٧ ٪

والبدن عبارة عن كرة تمس محيطها جوانب البدن ، كما تمس بداية تكوين الفوهة ، وقطر الكرة يمثل قمة التحذب لجسم الاناء .

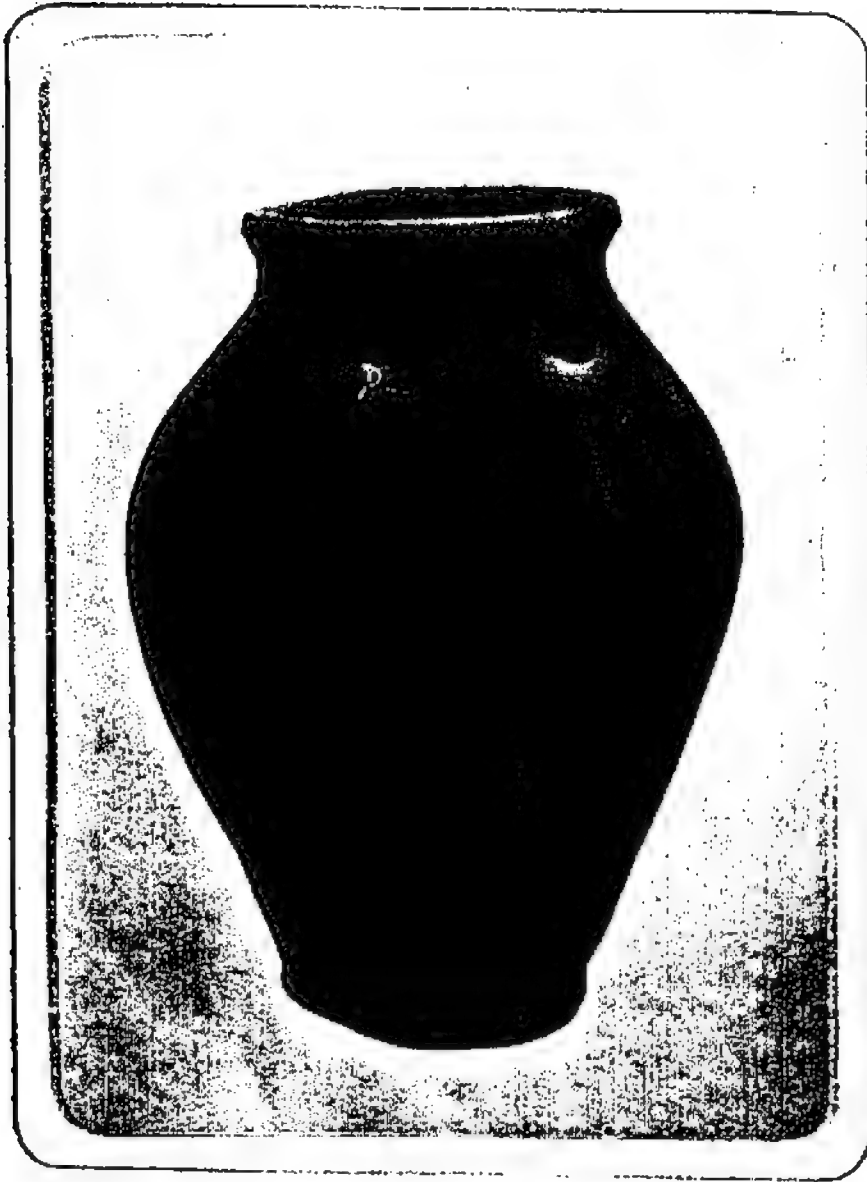
والقاعدة دائرية الشكل وكروية تتردد كروية البدن للأناء . وإذا امتد خطان من فوهة الاناء الداخلى الى أسفل بحيث يمسان جوانب القاعدة ، نجد أن الشكل يمثل الهيئـة المخروطية ، قاعدته الخط الأفقى للفوهة . كما يتضح أن القاعدة أمغر من الفوهة . والفوهة عبارة عن شكل مخروطى رأسه مركز الكرة ، مما يعطى للأناء التماثل فى جميع جوانبه .

• - ويوضح المقطع الطولى للشكل كيفية البناء الداخلى للأناء ، الذى يتكون من جزأين ، الجزء العلوى البدن بفوهته ، والجزء السفلى ويمثل القاعدة التى توجد بها فراغات شبه دائرية ، كما يظهر المقطع الطولى للشكل مدى سماكة العجينة الطينية فى أسفل البدن ، تقل كلما اتجهنا لأعلى (الفوهة) .



دائرية ، كما يظهر المقطع الطولي للشكل مدى سماكة العجينة الطينية
في أسفل البدن ، تقل كلما أتيهنا لأعلى (الفوهة) .

اسطوانة	مخروط	كرة



شكل (١١٨)

القاعدة = ٧٥ سم
الفوهة = ٢١ سم
الارتفاع = ٩ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

• - إناء فخارى كروى الهيئة (يميل الى الشكل البيضاوى) وقاعدة الشكل متعلة بنهاية التكوين البيضاوى المكون للهيئة الكلية عند نهايته ، وهي تأخذ نفس اتساع الفوهة . والفوهة دائرية الشكل واسعة بشكل ملحوظ لها شفة مندمجة مع الرأس ، وتميل الفوهة الى الداخل لتستقر على جسم الإناء محدثة رقبة صغيرة .

كما أن القاعدة وقطرها يساوى قطر الفوهة تقريبا ، مما يعطى

للشكل إحساسا بالاتزان والثبات .

- - أما من حيث المعالجة السطحية للبناء فهي عبارة عن خطوط طولية وأخرى تموجية في علاقات تبادلية أفقية ، كما أن النقاط الدائرية تتناثر على سطح البناء في وضع تبادلي رأسي . وقد استعمل الفنان الشعبي أكسيد المنجنيز كصبغة لونية في رسم خطوطه الزخرفية . وتم ترك مساحة خالية من هذه الخطوط في كل من الجزء السفلي للبناء بالقرب من القاعدة ، والجزء العلوي بالقرب من الفوهة بمساحات متساوية كنوع من التردد والتأكيد على تناسق وتماثل الأجزاء العام لشكل البناء .
- - يستعمل هذا البناء في حفظ السوائل ، وأحيانا في حفظ الحبوب .
- - تم تشكيله بطريقة الدولاب (عجلة الخزاف) .

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الإضافات (المكملات)	الأساس البنائي	
جمالية بحتة	نفعية				عضوي	هندسي

ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

١ - رسم توضيحي يبين الأساس

الانشائى للناء المؤلف من :

١ - الأسطوانة (امتداد الخط

من فوهة الشكل الى القاعدة) .

٢ - الكرة (الدائرة وتستحوذ

على الشكل العام للناء ، ويظهر

قطر الدائرة أكبر اتساع للشكل) .

٣ - المخروط بالاضافة الى أن

الخط الخارجى للناء يعتمد على الشكل

المخروطى . ويتضح أكثر فى كل من القاعدة

والفوهة حيث يشكلان معا الهيئة المخروطية

من الداخل ويتلاقى رأسا المخروط عند

نقطة ارتكاز الشكل الدائرى ، ونسبة

اضافة الفوهة للشكل = 13.2% ، ونسبة

اضافة القاعدة للشكل = 21.6% ، مما

يعطى الشكل اتزاناً وثباتاً أكثر .

هذا التزاوج فى الهيئات الهندسية

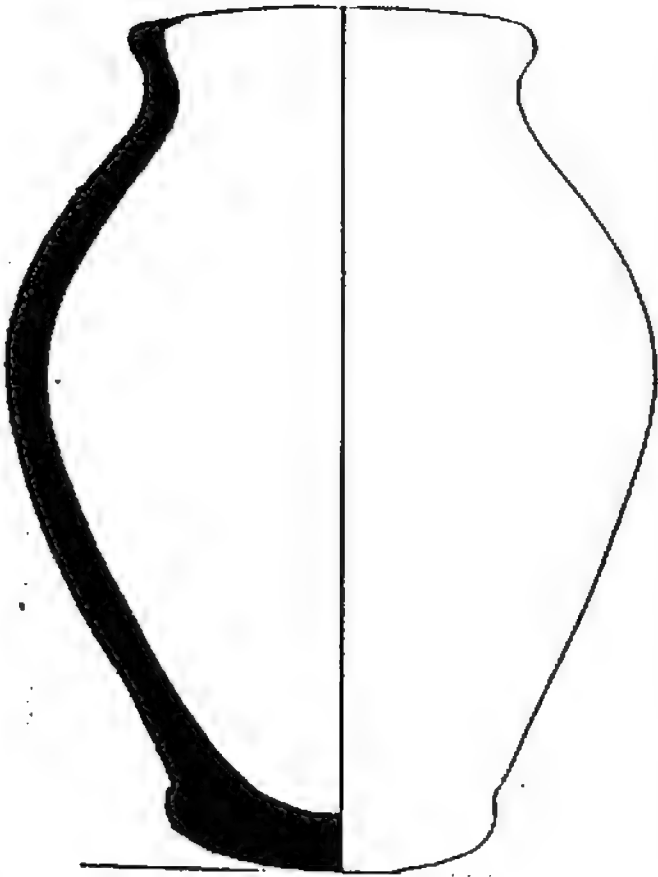
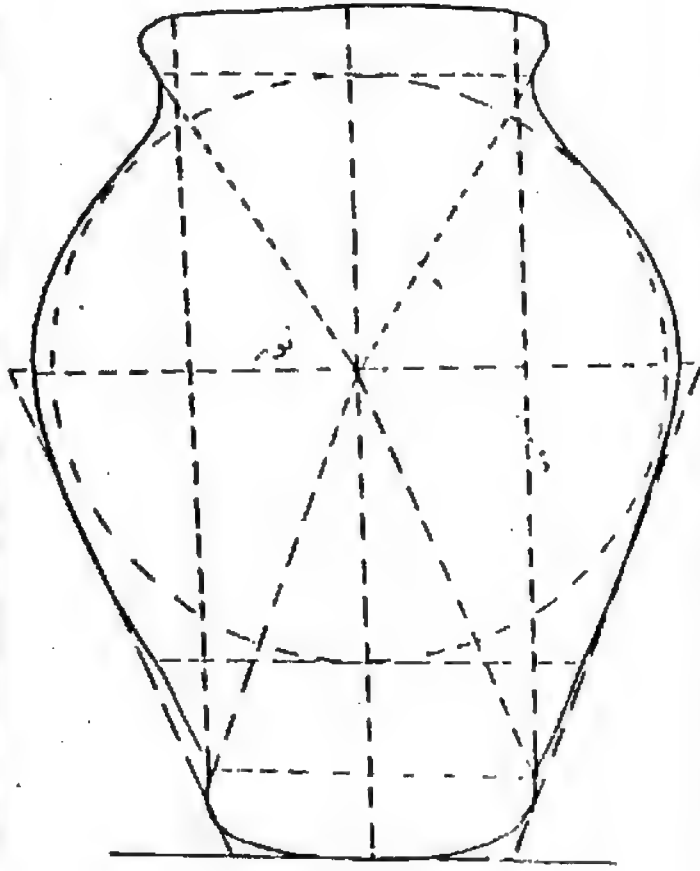
(الأسطوانة ، الكرة ، المخروط) ، يوضح

التركيب الانشائى للشكل ، الذى يتصف

بالاتزان والتناسق بين الوحدات حيث

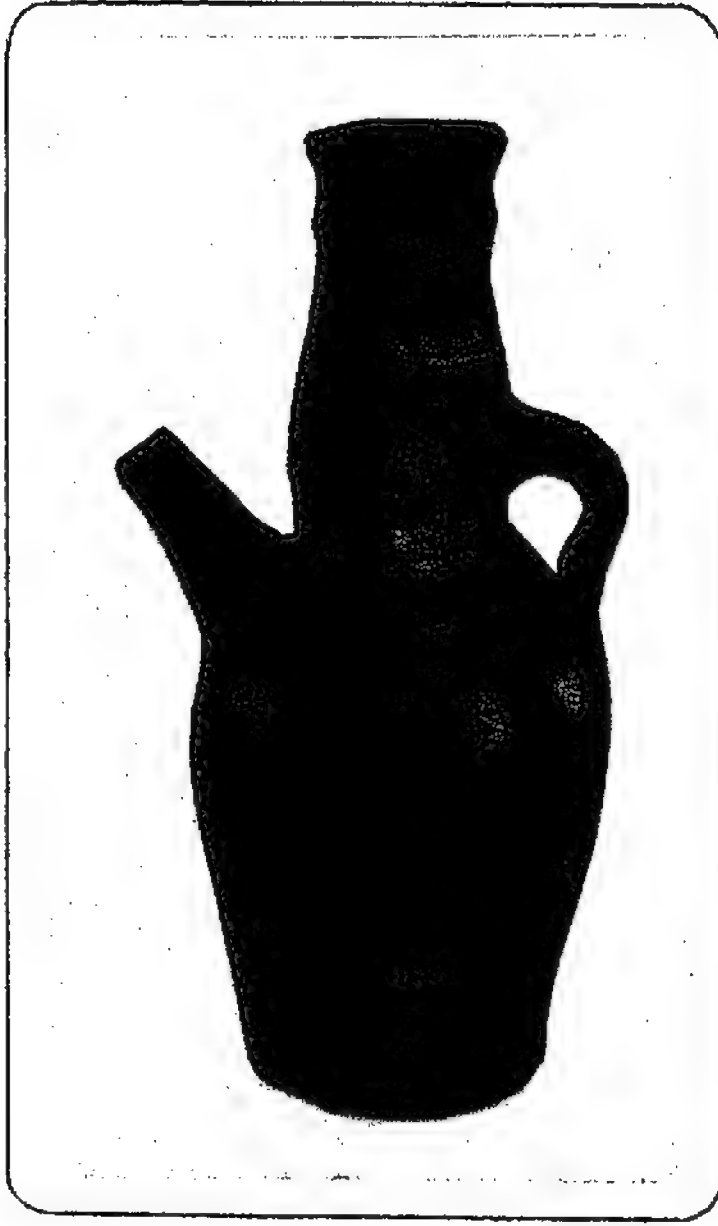
تؤكد بها البساطة المتناهية فى

التركيب العام للناء .



- ويوضح الرسم التخطيطي للقطاع طولى للأناء مدى سمك العجينة الطينية في القاعدة ، ويقل كلما اتجهنا لأعلى (الفوهة) مما يعطى ثباتا واتزاناً لوضع الأناء .

اسطوانة	مخروط	كرة



شكل (١١٩)

الفوهة = ٥ سم
القاعدة = ٨ سم
الارتفاع = ٢٨ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

- - ابريق فخارى اسطوانى الهيئة مكون من جزأين أساسيين وهما
البدن والعنق بفوهته .
- تكون استطالة البدن باتجاه مستوى سطح الأرض قاعدة الشكل ومركز
ثباته ، والرقبة عبارة عن شكل أسطوانى ، عنق الرقبة المتعل بالجسم
أكبر بقليل من الفوهة .

خط الجسم يبدأ من التقائه بالعنق مكونا أكتاف الاناء باستدارة بسيطة ، ويستمر في الاستدارة الى الخارج ليصل الى قمة التحذب فيه ، ويكمل استدارته الى الداخل بميل بسيط ليكون في النهاية قاعدة الشكل ، التي تتصل بالجسم اتصالا مباشرا .

للاناء مقبض يبدأ من على كتف الشكل ويتجه لاعلى منحنيا للخارج ثم يعود تدريجيا الى الداخل ليلتقى بالجزء السفلى من رقبة الاناء .

ومصاب الاناء يأخذ شكلا اسطوانيا في تكوينه ، ويتجه من نهاية الكتف المتصل بالعنق ب بروز للخارج في خط مستقيم .

• - الزخارف على الاناء عبارة عن خطوط ودوائر أفقية دائرية حول الشكل ، وذلك باستخدام بطانة بيضاء .

• - تم تشكيل هذا الاناء بواسطة الدولاب (عجلة الخزاف) .

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الإضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				هندسى	فنى

ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

• - يبدأ تكوين الجسم بنصف كرة قطرها
يمس قمة التحبب فى الجسم ، ومحيطها
العلوى يكون أكتاف الشكل الذى يتمل من
احدى جهتيه بالمقبض والعقاب وعلى خط
واحد .

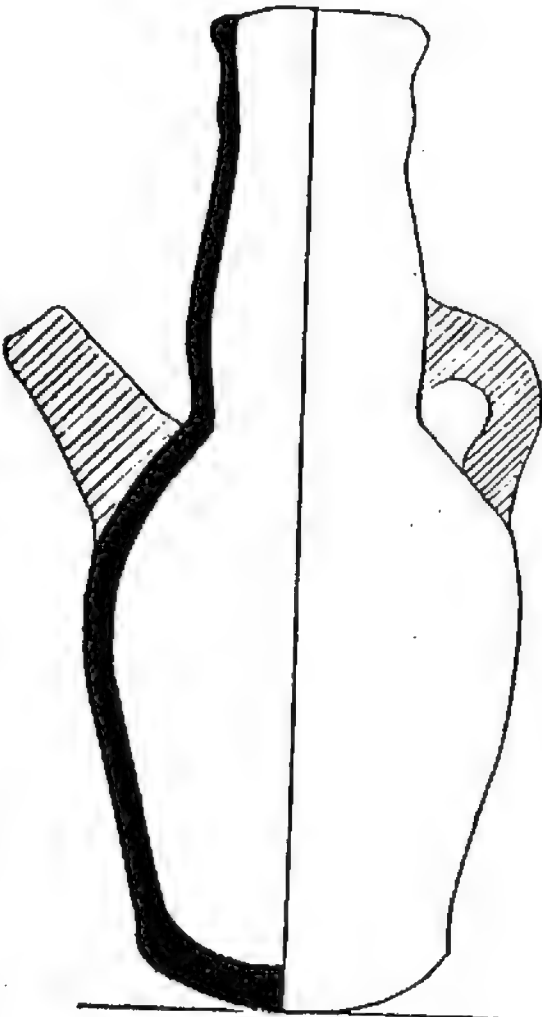
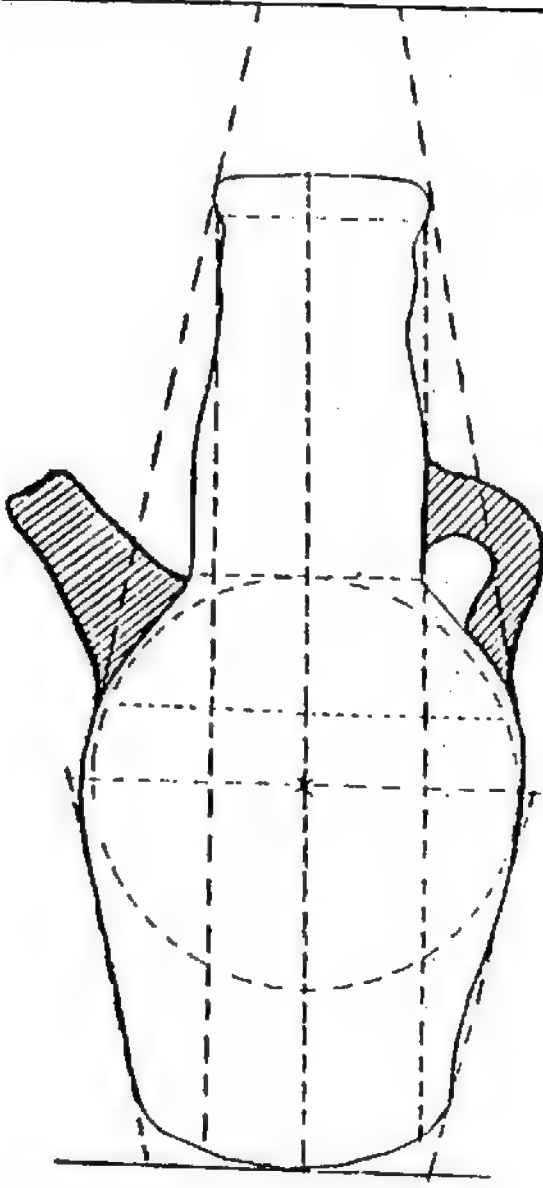
والمنطقة الثانية من الجسم تبدأ
من أكتاف الشكل لتكون جسم الاناء ، وهو
عبارة عن شكل مخروطى محذوف من أسفل
ومقدار الحذف = ٩٥ ٪

الرقبة أسطوانية تضيق من فوق
قليلا وتوسع من أسفل العنق حيث يلتصق
العقاب على كتف الشكل ، بينما المقبض
أو الاذن جزء منه يلتصق بكتف الشكل
والجزء الآخر يلتصق بالرقبة فيحذف
التوازن للاناء من الناحية الوظيفية .

القاعدة ليس عليها أى بروز وان
كانت ملتحمة مع الجسم فى انسياب بسيط
وجميل محققا بذلك الوظيفة النفعية للشكل .

• - المقطع الطولى للاناء يوضح مدى
سمك العجينة الطينية فى القاعدة ، ويقل
كلما اتجهنا لأعلى مما يعطى الشكل أكثر
ثباتا واتزاناً عند استخدامه .

اسطوانة	مخروط	كرة





شكل (١٢٠)

الفوهة = ٩ سم
القاعدة = ٦ سم
الارتفاع = ٢٣ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

- - ابريق فخاري ، عضوى الطابع فى انحناءاته ، مكون من جزأين أساسيين هما بدن الاناء بقاعدته ، وعنق الاناء بفوهته .
- بدن الاناء كروى الهيئة يرتكز على قاعدة أسطوانية مخروطية ، اتساعها أكبر بقليل من اتساع الفوهة وبذلك تكون مثبتات الشكل .
- يبدأ الجسم الكروى من التقاء الرقبة بالجسم ، ويتسع قليلا عند وتر الكرة الى الخارج ويستمر فى الاستدارة ليعمل الى قمة التحدب فى الشكل ، ثم تعميل الاستدارة الى الداخل لتعمل الى القاعدة ، يخرج الخط مرة أخرى ليكون قاعدة الشكل ومركز ثباته فى استدارة مغيرة .

أما من حيث الإضافات (المكملات) فللأناء مقبض رأس يخرج من بدن (قبيل نهايته) للخارج ثم يتجه الى الداخل حيث يلتحم بالجزء السفلى من الرقبة . وفي الجهة المقابلة لخروج المقبض يخرج من بدن صاب في خط مستقيم متجهه لأعلى .

• أما من حيث المعالجة السطحية فقد اكتفى الخزاف الشعبي بعمل تقسيمات على سطح الرقبة بخطوط دائرية محزوزة على ثلاثة أجزاء ، ويلاحظ أن مساحة الجزء الأول مساو لمساحة الجزء الثالث والذي يقع عند نقطة تلاقي الرقبة بالبدن ، ولعله بذلك يؤكد التماثل في بنية الشكل العام للأناء .

• أما من حيث الوظيفة النفعية للشكل فهو يستعمل لحفظ الماء وغالبا ماكان يستعمل للوضوء .

• تم تشكيله بواسطة الدولاب (عجلة الخزاف) .

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الإضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				مضوى	هندسى

ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

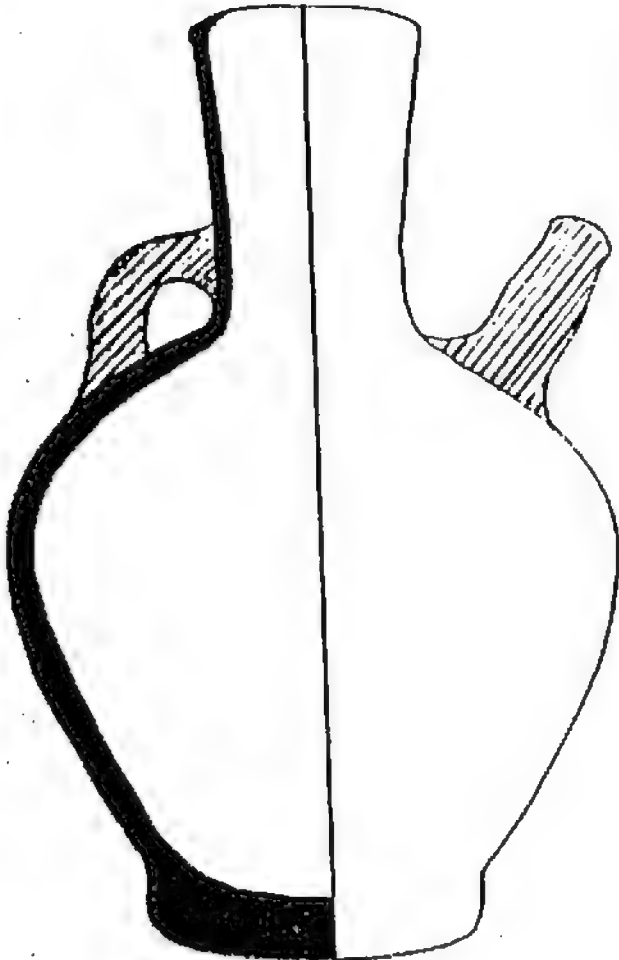
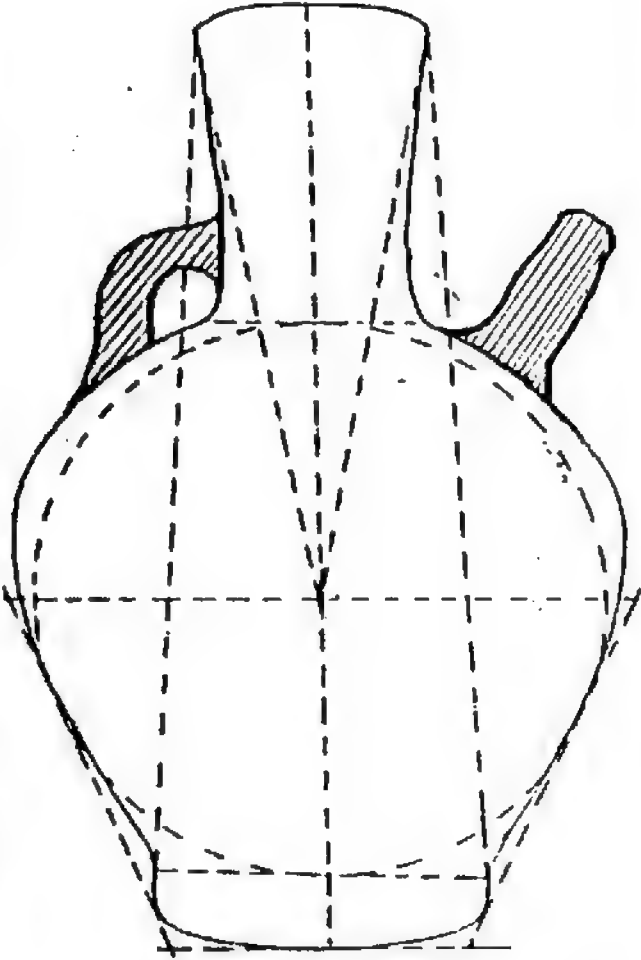
• - اناء فخارى أساسه البنائى —
المخروط الناقص والكامل بأوضاعه وأحجامه
المختلفة ، قاعدته أسطوانية مخروطية الشكل ،
إذا ما اتعلت بالفوهة .

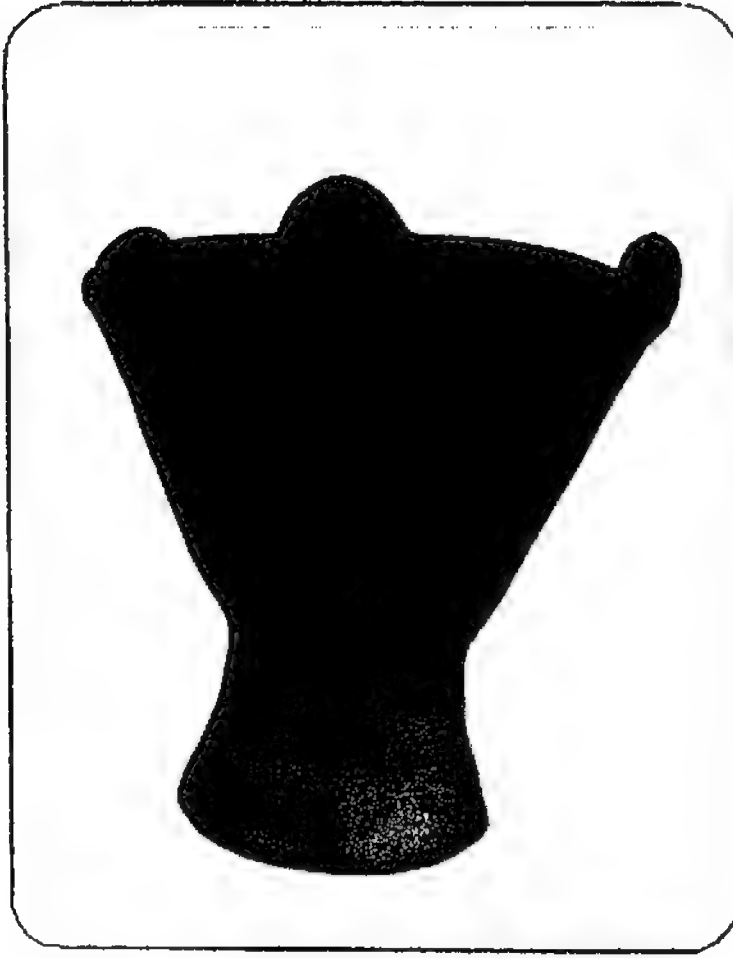
وإذا امتد خطان من نقطتى التقاء
القاعدة بالأرض الى الخارج فانهما يكونان
مع خط منتصف الكرة مخروطا ناقصا رأسه
الى أسفل محذوف منه مقدار القاعدة ، ونسبة
الحذف = $\frac{1}{46}$.

الجسم عبارة عن كرة كاملة
الاستدارة مع امتلاء الجانبين فى الثلث
الأعلى من الشكل يكون قمة التحذب فى الشكل .

• - يوضح الرسم التخطيطى لقطع
طولى للاناء مدى خبرة الخزاف الشعبى فى
عملية التشكيل باستخدام الدولاب حيث يظهر
أكبر سمك للعجينة الطينية فى أسفل الشكل
عند القاعدة ويقل السمك تدريجيا كلما
أتجهنا لأعلى . مما يعطى للشكل شيئا
وأتزاناً أكثر عند القاعدة .

كرة	مخروط	اسطوانة





الشكل (١٢١)

القاعدة = ١١ سم

الفوهة = ٢٣ سم

الارتفاع = ٣٥ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

• - اناء فخارى مكون من البدن يتعل بالفوهة اتعالا مباشرا ، بحيث يبدو أن قمة تحدب الشكل (اكبر اتساعا) هو قطر الفوهة ، وللفوهة شفة بسيطة دائرية تلتحق بها ثلاث حليات على شكل نصف دائرى تساعد على التحكم فى مسك الاناء من أعلى ، ويتخذ البدن النظام المخروطى ، قاعدته التقاء الخط الخارجى للبدن بالقاعدة (عنق القاعدة) .

القاعدة دائرية الشكل يردد دوران الفوهة وهى أصغر من الفوهة .

- يوضح هذا الشكل بعضا من المعالجات السطحية والتي استخدمها

الخزاف الشعبى منذ القدم . فالجزء العلوى من الاناء بالفوهة مطلقا باللون الاسود الخفيف الناتج عن خلط مادة الشمع بالفحم .

كما استخدم بعد ذلك أكسيد المنجنيز كمبغة لونية في رسم الشكل المعين باتجاه أفقى دائرى حول الجسم ، وخطوط طولية رأسية حرة باتجاه الطوهة ، ثم خط آخر يتمشى مع خطوط الشكل المعين في شبه تموجات أفقية دائرية حول البدن . كما استعملت تقنية الحز في أسفل الاناء

• - يستعمل هذا الشكل كمجمره للحجم .

• - استعملت طريقة الدولاب (عجلة الخراف) عند تنفيذ هذا

الشكل .

الوظيفة		المعالجة المسطحية	التماثل	الاضافات (المكملات)	الاساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				هندسى	عضوى

ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

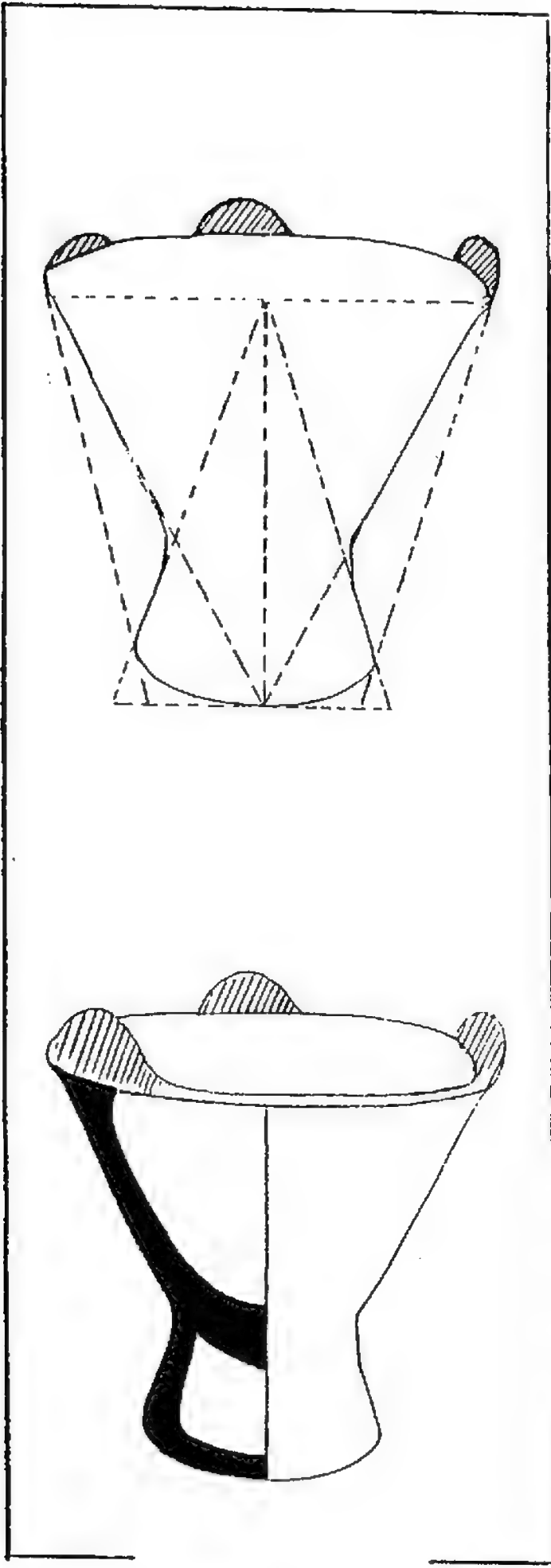
• - الشكل عبارة عن مجموعة مخروطيات كاملة وناقصة فى أوضاعه وأحجامه المختلفة ، فالجسم هو ثلثا الشكل العام للأناء يمثل مخروطا كاملا قاعدته الخط الأفقى للفوهة ورأسه ينصف الخط الأفقى للقاعدة .

كما أن القاعدة تمثل مخروطا كاملا رأسه ينصف الفوهة ، وقاعدته تمثل الخط الأفقى للقاعدة .

الشكل العام للأناء على هيئة مخروط ناقص بمقدار الخط الأفقى للقاعدة ونسبة الحذف = ١/٤٦ .

• - يوضح المقطع الطولى للأناء الأساس البنائى الداخلى للشكل والذى يعتمد على " البناء بالأجزاء المنفعلة " ، كما يوضح مدى سمك العجينة الطينية عند قاع محتوى الاناء . بينما سمك العجينة الطينية لقاعدة الشكل العام للأناء تكاد تكون متساوية ، وتلحم الجزء السفلى من الاناء (قاعدة الشكل) بالبدن بعد أن يعمل بدن الاناء الى مرحلة التجليد .

كرة	مخروط	اسطوانة





شكل (١٢٢)

الفوهة = ١٢ سم
القاعدة = ٥ سم
الارتفاع = ١١ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

- - شكل فخارى مخروط الهيئة اتساع قاعدته هو خط الفوهة الأفقى يتكون بدن الاناء من نصف كرة تقريبا يصنع تحبب الشكل والتقاءه برأس القاعدة .
- يلاحظ على خطوطه الخارجية الطابع العضوى لهذه الخطوط فى ميله وانحنائه، فيبدأ الخط باستدارة بطيئة من الفوهة الى الداخل ليلاقى رأس القاعدة ، ثم يتجه الخط الى الخارج باستدارة أكثر مكونا قاعدة الاناء الدائرية التى تكون مركز الشكل وثباته .
- - استخدم الفنان الشعبى تقنية الحفر الغائر على شكل مثلثات وخطوط مائلة ، ويوجد خط غائر أفقى داخلى حول الشكل كمركز ثبات لأشكال المثلثات الغائرة . • - يستخدم هذا الشكل كمجمرة للفحم الموقد .
- - استخدم الدولاب (عجلة الخزاف) فى تنفيذ هذا الشكل .

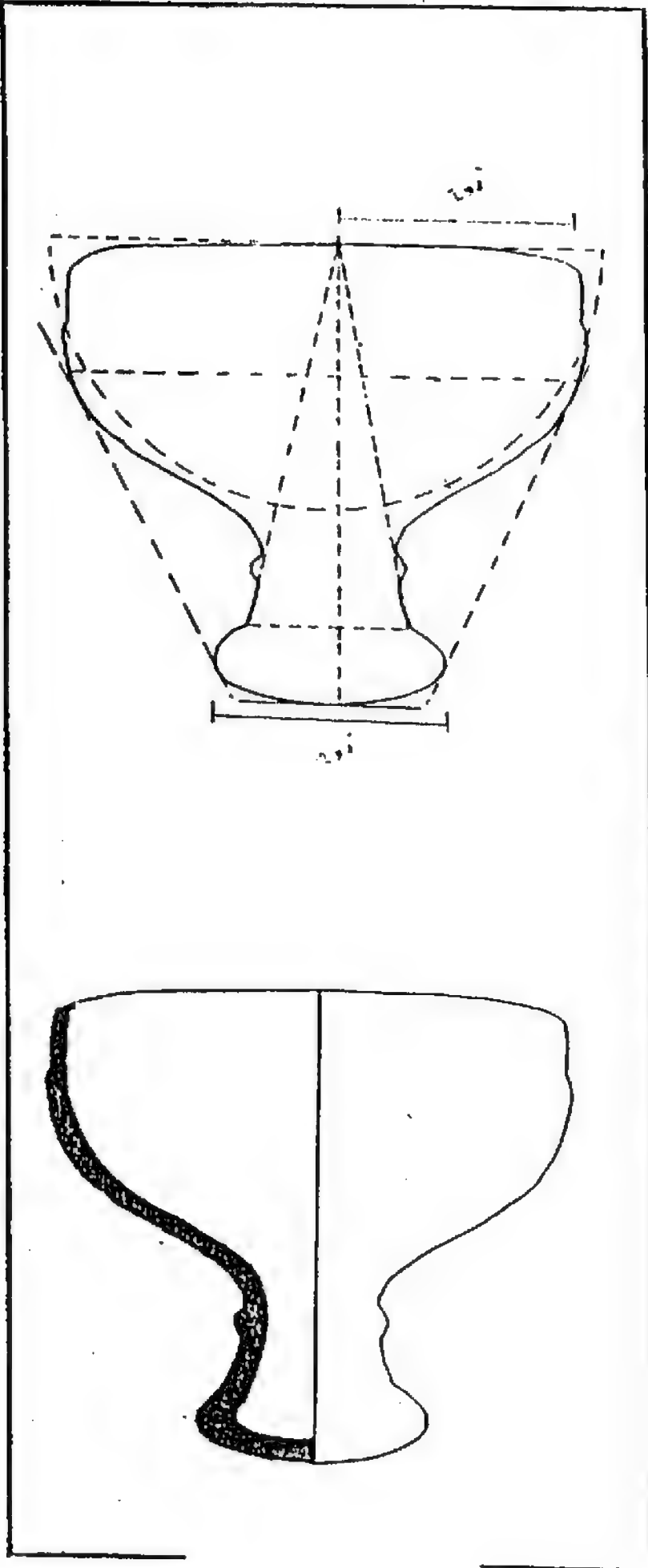
الوظيفة		المعالجة الطحيّة	التماثل	الإضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعيّة				هندسى	عضوى

ثانيا : تحليل الأساس البنائي للشكل :

• - يتكون هذا الشكل من نصف كرة قطرها من أعلى الخط الأفقى للفوهة ، ونصف محيطها الى أسفل ، ونصف الكرة يقطع الشكل الى جزأين متعاشلين ، كما أن هذا المنتصف عبارة عن رأس الشكل المخروط للقاعدة ، وقاعدته التقاء عنق الجسم بالقاعدة . والقاعدة دائرية أصغر من الفوهة بمقدار نصف الفوهة . ونسبة الحذف للمخروط المقلوب باتجاه القاعدة = $\frac{1}{2} \times 281$.

• - يوضح القطاع الطولى للأناء خبرة الخزاف الشعبى عند تعامله مع هذا الشكل فى تقارب سمك العجينة الطينية بطول الأناء .

كرة	مخروط	اسطوانة





شكل (١٢٣)

الطوهة = ١٢ سم
القاعدة = ٥ سم
الارتفاع = ١١ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

• - شكل فخارى على هيئة مخروط يشغل البدن الحيز الأكبر من
بنيان الشكل العام للأناء .

الفوهة دائرية ومتعلقة بالبدن وهى أكبر اتساعا من القاعدة
(كعب الشكل) ، ويلعب الخط الخارجى دورا فى تحديد الشكل العام للأناء ،
الخط يبدأ من أعلى ويتجه الى أسفل فى اتجاه خط المخروط للبدن، ثم
يعيل الى الداخل باستدارة بطيئة ليكون رأس القاعدة من أعلى وينحس
الى الداخل مكونا قوسا واضحا يتجه الى الخارج مرة أخرى ليكون استدارة
قاعدة الاناء .

- أما من حيث المعالجة السطحية للشكل ، فقد استخدمت تقنية
الحز بطريقة دائرية أفقية، وتقنية الاضافة بالحبال الطينية، فقد أضيف
حبل طينى فى الجزء العلوى من الشكل كحلية، ولتساعد ماسك الاناء من
تثبيت أصابعه على الاناء وعدم انزلاقه من بين يدي مستخدمى الاناء. ونقطة

الاتصال بين البدن وقاعدة الاناء واضحة وبالتالي ينقسم شكل الاناء الى
ثلاثة اقسام تتشابه مساحاتها تقريبا .

- - يستخدم هذا الشكل كمجمره للفحم .
- - تم تشكيله بواسطة الدولاب (عجلة الخزاف) .

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الاضافات (المكملات)	الاساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				هندسى	عضوى

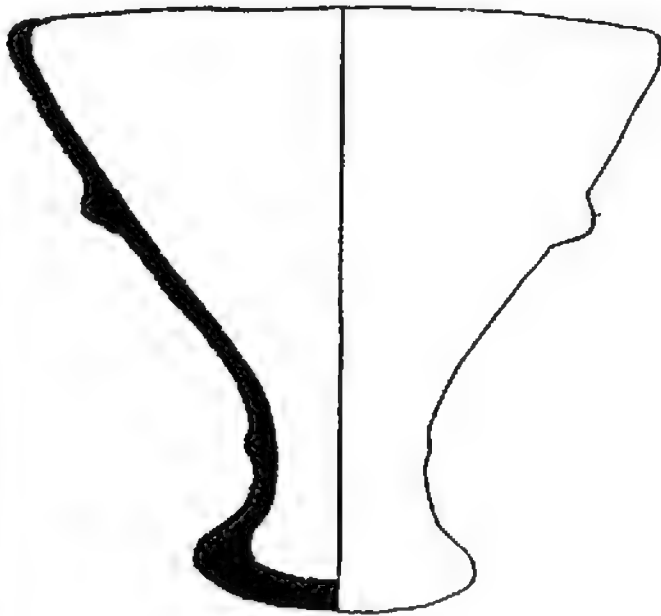
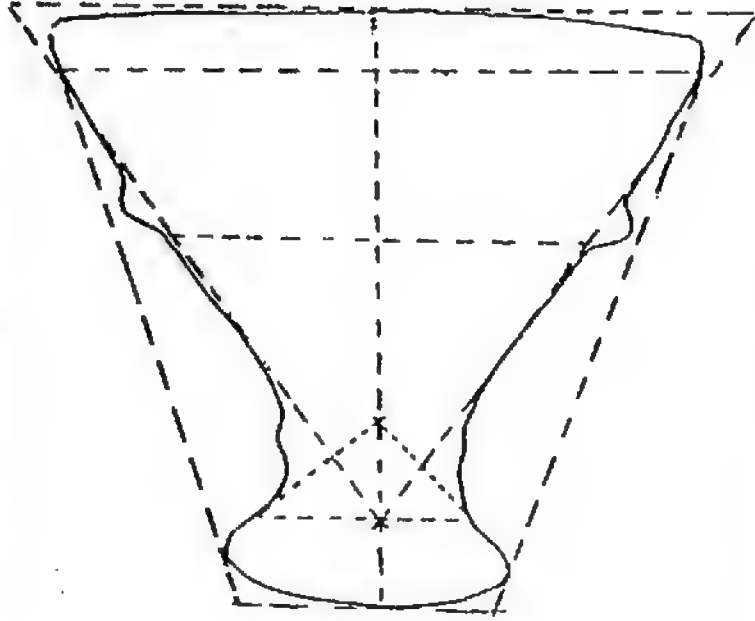
ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

• - يتكون هذا الشكل من مجموعة مخروطات بجميع أوضاعه وأحجامه المختلفة ، تكون الأساس البنائى له . فالشكل العام للأناء عبارة عن مخروط ناقص قاعدته المستوى الأفقى للفوهه ، ورأسه باتجاه القاعدة محذوف بمقدار الخط الأفقى للقاعدة ونسبة الحذف = ٢٩٪ .

والبدن بما فيه الرأس عبارة عن مخروط كامل قاعدته خط الفوهه ، ورأس المخروط باتجاه قاعدة الاناء . والقاعدة عبارة عن مخروط مقلوب قاعدته هى قاعدة الاناء ، ويلاقى رأسه خط المنتصف للشكل العام للأناء الذى يقسمه الى قسمين متماثلين ، مما يعطى ثباتا واستقرارا للشكل .

• - يوضح القطاع الطولى للأناء مدى سمك العجينة الطينية فى القاعدة وتقل كلما اتجهنا لأعلى .

كرة	مخروط	اسطوانة





شكل (١٢٤)

القاعدة = ١٢ سم

الفوهة = ٢٤ سم

الارتفاع = ٣٠ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

• - مركن فخارى (أبيض) يتكون من جزأين أساسيين هما بدن الإناء ، بفوهته ، وقاعدة الإناء باستطالته ، البدن الجزء الأساسى للشكل ، وهو على هيئة كروية دائرية تلتقى مع القاعدة فى خط منحن رقيق يتجه الى الداخل ، ثم يتجه الخط مرة أخرى الى الخارج فى انسياب بطيء ليكون القاعدة ومركز ثبات الشكل . والقاعدة دائرية وقطرها يساوى نصف قطر الفوهة .

الفوهة دائرية الشكل ومفلطحة بحليات تموجية ، استغل الفنان الشعبى مهارته فى التشكيل بالدولاب فدأبت أصابه شفة الفوهة محققا هذه التموجات التشكيلية من خلال دوران العجلة .

• - ومن حيث المعالجة السطحية للشكل ، فقد قسم الفنان الشعبى بدن الاناء الى ثلاثة أقسام ، ووضع فى كل قسم زخرفة أساسها الخطوط الهندسية ، حدد القسم الأوسط بشرائط دائرية أفقية تلف الشكل وتعطى احياءات جمالية بدورانه ، يحصر فى داخله خطوطا هندسية متلاقية الروءوس على هيئة مثلثات متعلقة الأطراف . بينما عملت خطوط حرة ومائلة الاتجاه فى القسمين الآخرين ، مع ملاحظة أن اتجاهات خطوط القسم الأول عكس اتجاهات خطوط القسم الآخر . وقد استخدم الخزاف الشعبى الأكاسيد المعدنية كصبغة لونية فى تنفيذ تشكيلاته الزخرفية .

- - وظيفة هذا الشكل انه يستعمل كمكان للزرع .
- - تم تشكيله بواسطة الدولاب (عجلة الخزاف) .

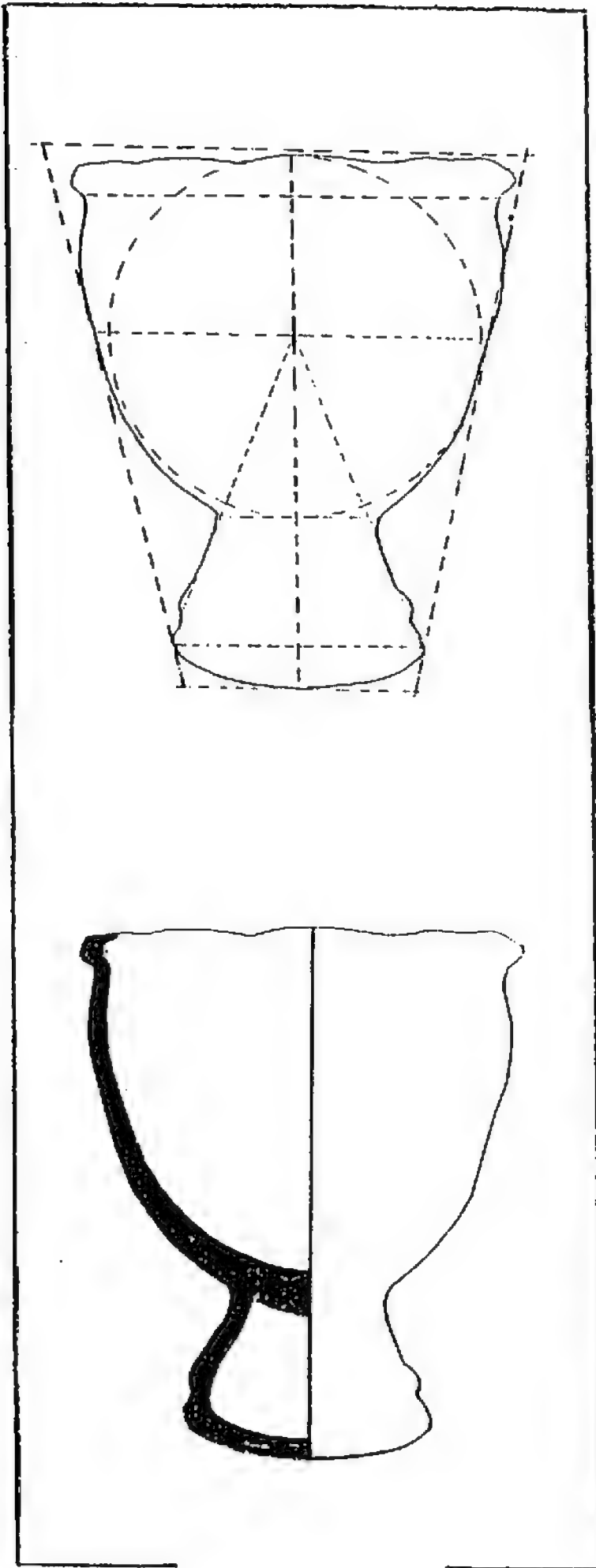
الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الاضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				هندسى	عضوى

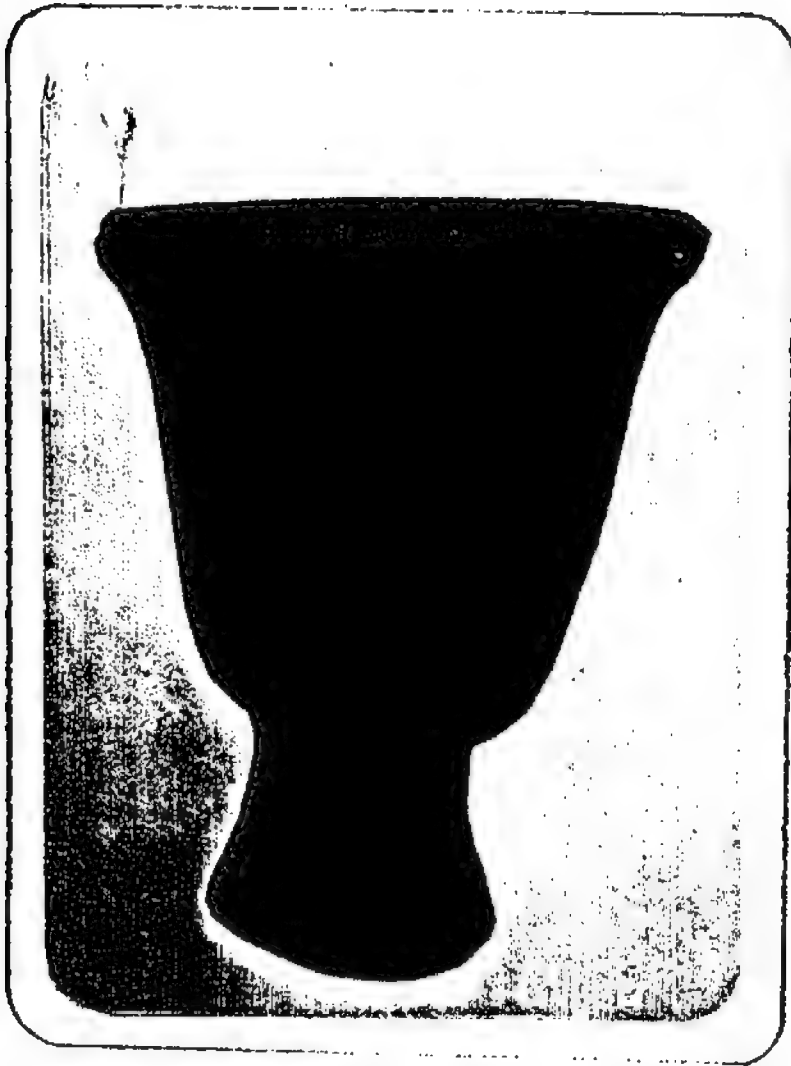
ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

• - يتكون هذا الشكل العام من مجموعة مخروطات ناقصة وكاملة بجميع أوضاعه وأحجامه المختلفة ، بينما البدن نفسه يغلب عليه الاستدارة (الهيئة الكروية) ، حيث تمس حافة الدائرة حافة الفوهة والتي يغلب عليها أيضا الاستدارة والتي تتساوى مع أكبر اتساع للبدن . والقاعدة عبارة عن شكل مخروطى كامل مقلوب يكون ثلثى ($\frac{2}{3}$) الجسم تقريبا ، وهو مخروط مغير الى حد ما يكون الجزء الأسفل من الشكل وهى قاعدة الاناء . أما الهيئة الخارجية للشكل فهى عبارة عن مخروط محذوف من أسفل الى أعلى بعكس مخروط القاعدة ، ولتكون قاعدته هى الخط الأفقى لمستوى سطح الفوهة ، ومقدار حذفه = ٥١ % .

• - يوضح الرسم التخطيطى مقطع طولى للانىاء مدى سمك العجينة الطينة فى قاع البدن (محتوى الشكل) ، ويقل كلما اتجهنا لأعلى . كما يوضح المقطع الطولى أن بناء هذا الشكل تم على مرحلتين (البناء بالأجزاء المنفصلة) البدن (المحتوى) بفوهته ، والقاعدة بدورانه المخروطى .

كرة	مخروط	اسطوانة





شكل (١٢٥)

القاعدة = ١٠ سم
الطهفة = ٢٠ سم
الارتفاع = ٢٣ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

• - مركن فخارى (أبيض) مخروطى الهيئة ويتكون من جزأين رئيسيين هما : البدن بالفوهة ، والقاعدة باستدارتها .

تبدأ حركة خط الحسم من أعلى لتكون الفوهة وهى عبارة عن قاعدة المخروط يتسع الى الخارج قليلا ببروز حوالى نصف سنتيمتر ($\frac{1}{4}$ سم) مكونا شفة الاناء ، ثم ينحنى الخط الى الداخل قليلا وباستقامة حتى يصل بالقرب من قمة التحذب فيه . يأخذ الخط فى الاستدارة مرة أخرى الى الداخل حتى يصل الى عنق القاعدة . يتجه الخط مرة أخرى الى الخارج ليلتقى بخط القاعدة ومركز ثبات الشكل ، ويساوى قطر القاعدة نصف قطر الفوهة .

- - أما عن المعالجة السطحية للأناء فقد كُتفى الخزاف الشعبي باستخدام أكسيد المنجنيز ليعطاه اللون الأسود كصبغة لونية في عمل تشكيلاته الزخرفية ومحاولته لتقسيم الأناء الى ثلاثة أقسام بشرائط دائرية أفقية حول الأناء ليعطائه بعض القيم الجمالية والحيوية .
- - يستخدم الشكل لوضع الزرع والزهور فيه .
- - تم تشكيل هذا الأناء باستخدام الدولاب (عجلة الخزاف) .

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الإضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحثة	نفعية				مضوى	هندسى

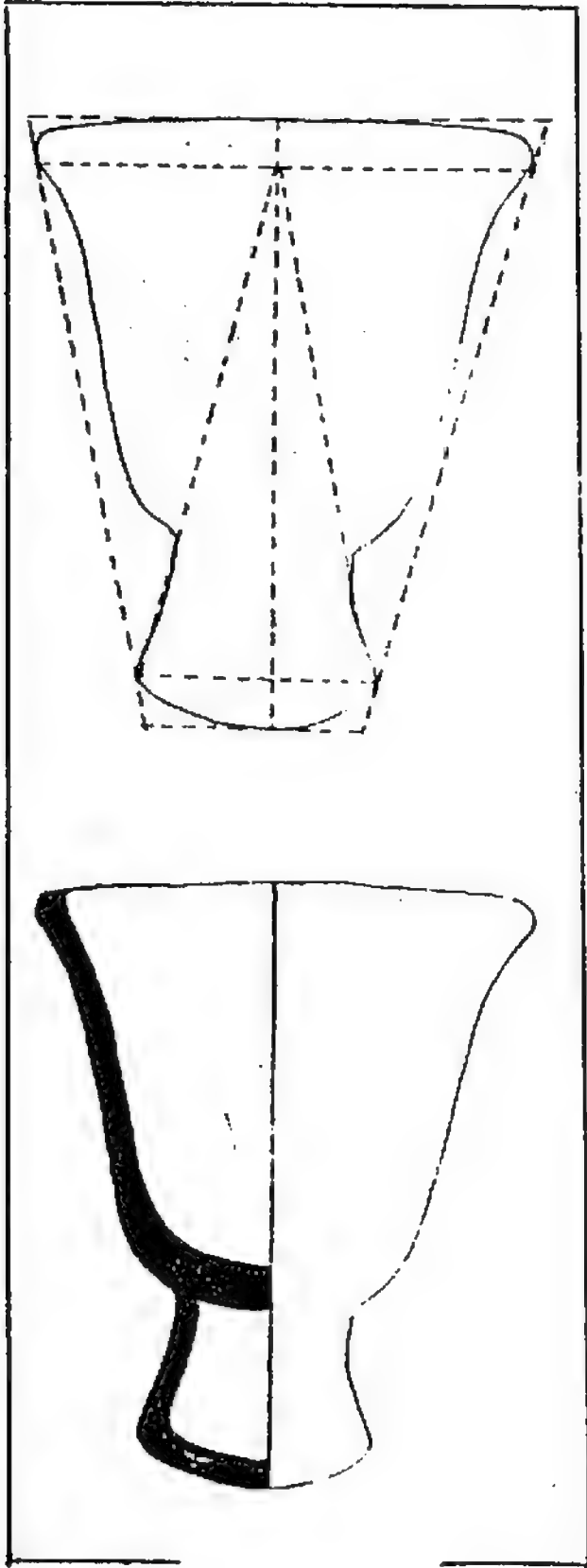
ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

• - الشكل عبارة عن مخروطين احدهما كامل والآخر شاقص . عند امتداد خطين من نقطتى التقاء القاعدة بالأرض الى الخارج فانهما يكونان مع خط تماس الفوهة مخروطا رأسه الى أسفل محذوف منه مقدار القاعدة ، وتكون نسبة الحذف = 40.9% .

أما القاعدة فهي صغيرة ، وإذا أمتد خطان للداخل من نقطتى التقاء القاعدة بالجسم فانهما يكونان مخروطا كاملا رأسه لأعلى ، يتلاقى مع خط منتعف الشكل العام للبناء ، وبذلك يحقق التماس والاتزان للشكل .

• - يوضح الرسم التخطيطى لقطاع طولى للبناء ، ان الشكل مبنى على جزأين (البناء بالأجزاء المنفعلة) الجزء العلوى (المحتوى) والجزء السفلى (القاعدة) كما يوضح القطاع الطولى للبناء سمك العجينة الطينية فى قاع المحتوى ، ويقل كلما اتجهنا لأعلى .

كـرة	مخروط	اسطوانة





شكل (١٢٦)

القاعدة = ٧ سم
الفوهة = ٢٥ سم
الارتفاع = ٢٥ سم

أولا : وصف وتحليل الشكل :

• - اناء فخارى بيضاوى الهيئة فى الجزء الأول من الشكل وهو
البدن ، يميل الى الاستطالة فى الجزء الثانى باتجاه القاعدة ، ذو فوهة
ضيقة فى الأعلى . يبدأ خط ميل الشكل من الفوهة باتجاه الخارج حتى
يصل الى قمة التحدت ، ثم يتجه الخط باستدارة بسيطة وغير حادة الى
الداخل ليصل الى القاعدة ، يخرج الخط مرة أخرى بميل بسيط للخارج
ليكون قاعدة الشكل ومركز ثباته فى استدارة واضحة شبه أسطوانى .

وفي الثلث الأعلى من الشكل العام للبناء توجد فتحة مغيـــــرة
يدفع الهواء من خلالها ببطء ، ليساعد دخان البخور والطيب بالخروج من
(*)
الفوهة ، حتى تكتمل وظيفة الشكل .

• - أما من حيث المعالجة السطحية للشكل ، فقد لجأ الفنان الشعبي
الى المفردات الهندسية من دوائر متناثرة بطريقة عشوائية غير منتظمة
على البدن ، وخطوط طولية رأسية على القاعدة في وضع تبادلي بين
اللونين الأبيض والأسود مستعينا في ذلك بالأكاسيد المعدنية .

• - وأما من حيث الوظيفة فهي عبارة عن مبخرة خاصة للشربـــــة
(القلة) تسمى بـ " المقفلة " نسبة الى استعمال شرائح خشبية تعرف
بالقفل من جذوع الأشجار البرية .

• - تم تشكيل البناء عن طريق الدولاب (عجلة الخزاف) .

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الإضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				هندسى	فضوى

(*) سبق وأن أشير الى هذه النقطة ص ١٤٣ .

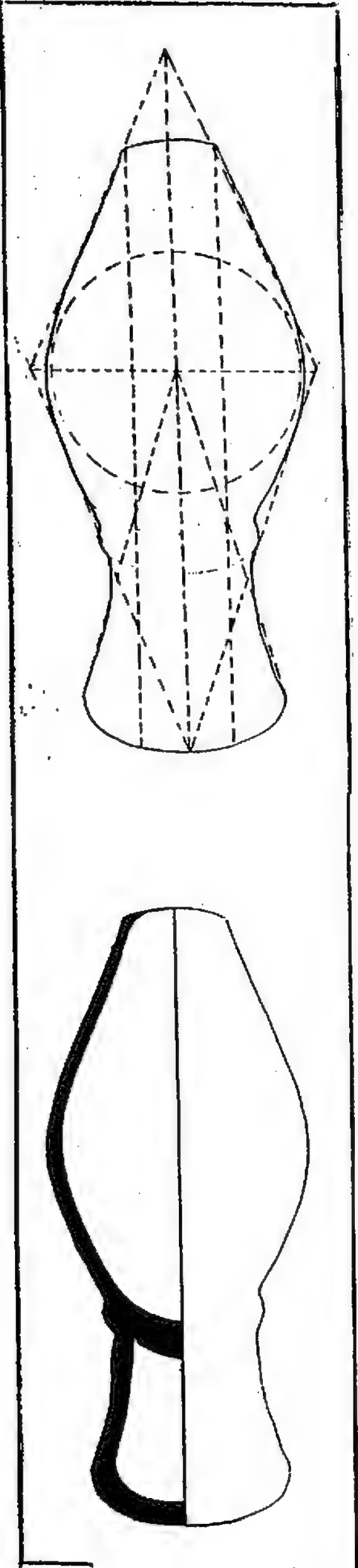
ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

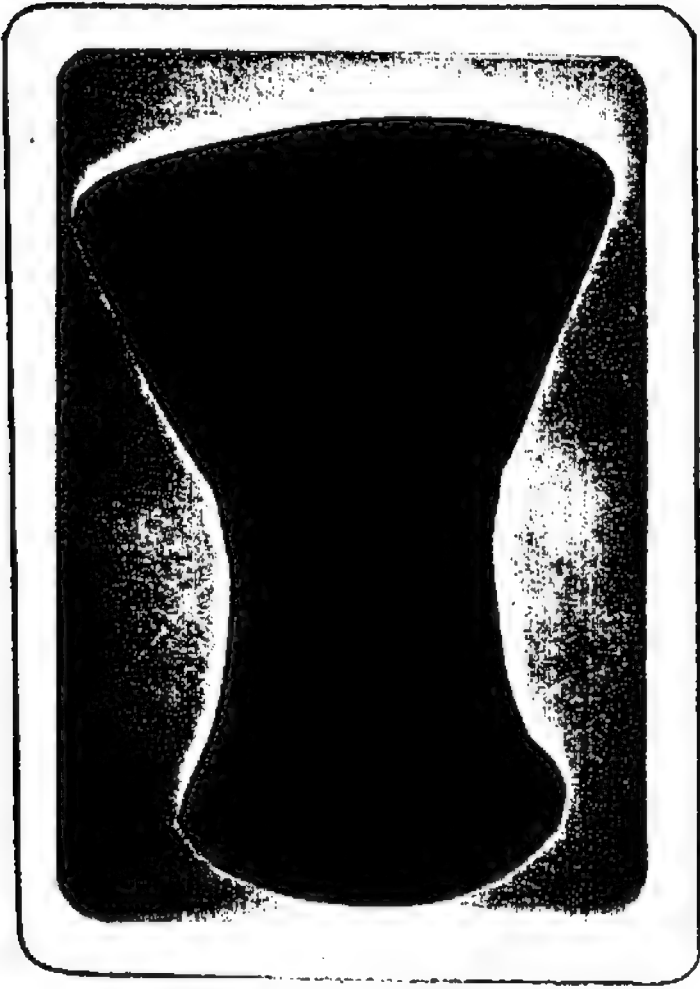
• - يتكون الشكل العام للبناء من مجموعة مخروطات ناقصة وكاملة بجميع أوضاعه وأحجامه المختلفة . فالقاعدة عبارة عن مخروط كامل قاعدته خط القاعدة من البناء ، وإذا أمتد الخطان الجانبيان من القاعدة ، فإنهما يتلاقيان عند منتصف الشكل العام للبناء أى عند مركز الكرة . بينما البدن عبارة عن مخروطين ، يعتبر قطر الكرة قاعدة مشتركة لهما ، أحدهما مخروط كامل إذا مد الخطان الجانبيان للجزء السفلى من البدن فإنهما يتلاقيان عند منتصف القاعدة . أما المخروط الثانى فهو عبارة عن مخروط مقلوب ناقص محذوف منه مقدار الفوهة ، ونسبة الحذف = $\frac{48}{\%}$.

والمخروطان يشكلان معا الشكل المعين بوضع رأسى قاعدتهما المشتركة قطر الدائرة الذى يمثل قمة التحذب للشكل .

• - يوضح الرسم التخطيطى، لقطاع طولى للبناء الذى يتكون من جزأين (البناء بالأجزاء المنفصلة) البدن بالفوهة ، ثم القاعدة بارتفاعها تلاقى الجزء السفلى من البدن ، ينتج من هذا الاتصال فراغا أقل من فراغ البدن .

كرة	مخروط	اسطوانة





شكل (١٢٧)

القاعدة = ٧ سم

الفوهة = ١٠ سم

الارتفاع = ١٤ سم

أولا : وصف الشكل :

• — اناء فخارى بسيط وشعبي متداول بين العامة لرخص ثمنه وسهولة استعماله . وهو على شكل مخروطي الهيئة .

وفوهة الاناء عبارة عن دائرة ترتكز على عنق القاعدة (نقطة

التحام البدن بالقاعدة) الذى يميل للخارج قليلا مكونا قاعدة للشكل . ومركز ثباته . وقطر الفوهة الداخلى يساوى قطر قاعدة الاناء الدائرية .

كما أن طول البدن يساوى القاعدة باستطالته ، وذلك حتى يسهل حمل هذا الاناء من الوسط .

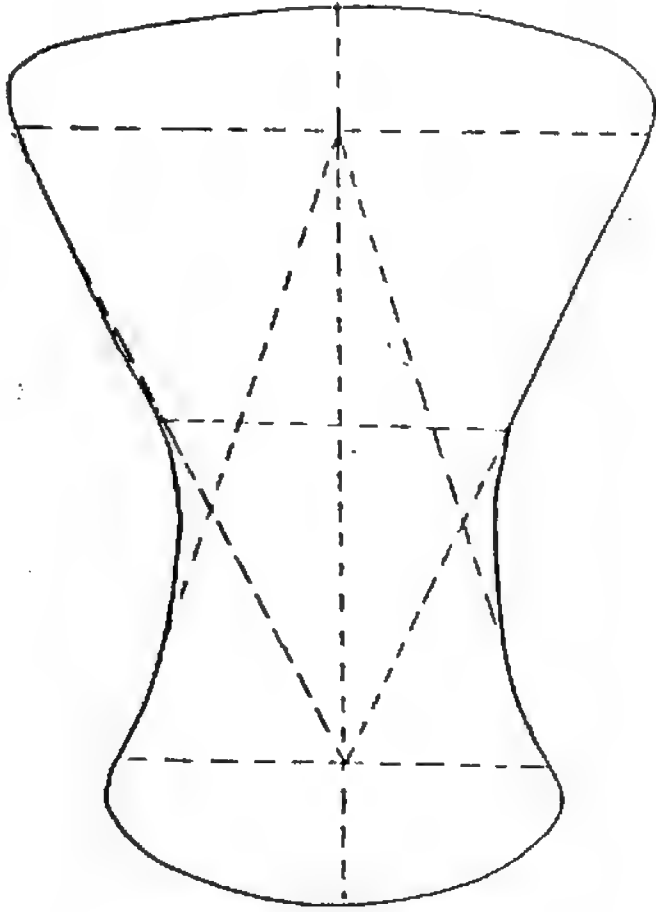
• - وقد استخدمت الأكاسيد المعدنية كصبغة لونية في رسم بعض من الخطوط الأفقية والرأسية . كما استخدمت تقنية الحز ولكن بطريقة تخلص من المسحة الجمالية .

• - يستعمل هذا الشكل كمبخرة .

• - شكل هذا الاناء باستخدام الدولاب (عجلة الخزاف) .

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الإضافات (المكملات)	الأساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				عضوى	هندسى

ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

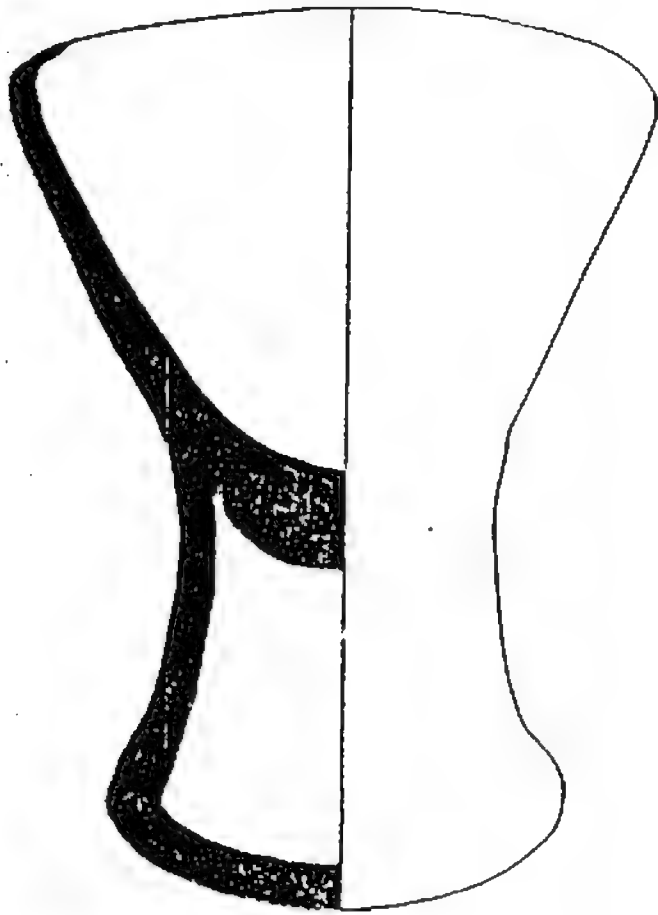


• - يتكون الشكل العام من مجموعة من الأشكال المخروطية الناقصة والكاملة بجميع أوضاعها وأحجامها المختلفة .

فالجزء العلوى للشكل (المحتوى) عبارة عن مخروط كامل قاعدته المستوية الأفقى للفوهة ، ورأسه باتجاه القاعدة ، أما الجزء السفلى للشكل فيمثل مخروط كامل أيضا قاعدته المستوى الأفقى لقاعدة الشكل ، ورأسه يلامس خط الفوهة عند الخط النصفى الذى يقسم الاناء الى قسمين متماثلين .

أما الشكل العام للاناء فهو عبارة عن مخروط ناقص قاعدته الخط الأفقى للفوهة ورأسه باتجاه القاعدة .

• - يوضح المقطع الطولى للاناء أن الأساس البنائى الداخلى للشكل أنه مبنى على جزأين ، الجزء العلوى (المحتوى) والجزء السفلى (القاعدة . حيث يبنى الجزء العلوى (المحتوى) أولا الى أن يعمل السى مرحلة التحليد، تعمل القاعدة وتلحم بعد ذلك بالجزء العلوى ، ويوضح المقطع الطولى للاناء مدى سماكة العجينة الطينية فى الجزء السفلى من المحتوى ويقل كلما اتجهنا لأعلى مما يعطى للشكل قوة واتزاناً عند وضعه .





شكل (١٢٨)

الفوهة = ٥ سم

الطول = ٨ سم

أكبر اتساع = ٨ سم

أولاً - وصف وتحليل الشكل :

• - اناء فخارى كروى الهيئة ، حيث يبدأ الخط الخارجى للشكل من أعلى (الفوهة) ويميل الى الخارج ثم ينحن بميل بسيط حدا الى الداخل مكونا عنق الشكل ، ويتجه الخط الى الخارج مرة أخرى ليكون جسم الشكل الكروى الى نهاية الاناء .

• يلاحظ خلو الاناء من القاعدة وذلك تبعاً لاستخداماته الوظيفية .

• - أما من حيث المعالجة السطحية للشكل ، فقد اكتفى الخزاف الشعبى بدوائر لونية متناثرة على سطح الشكل فى علاقات تبادلية مستخدماً فى ذلك الأكاسيد المعدنية .

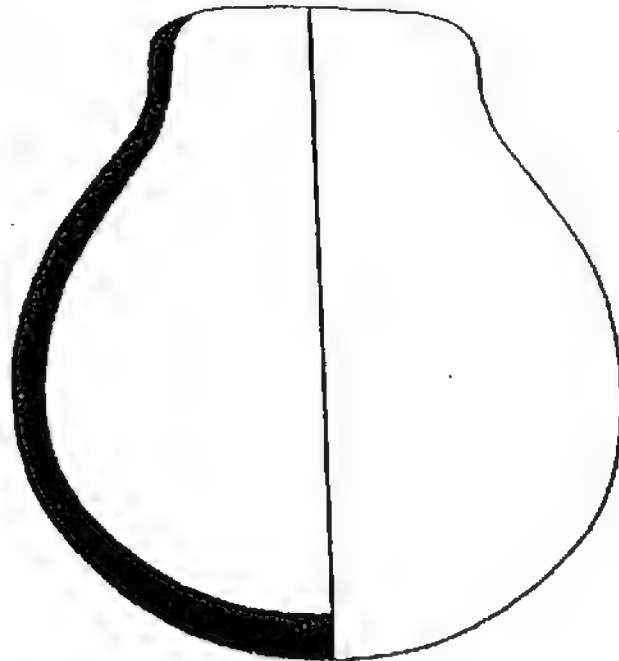
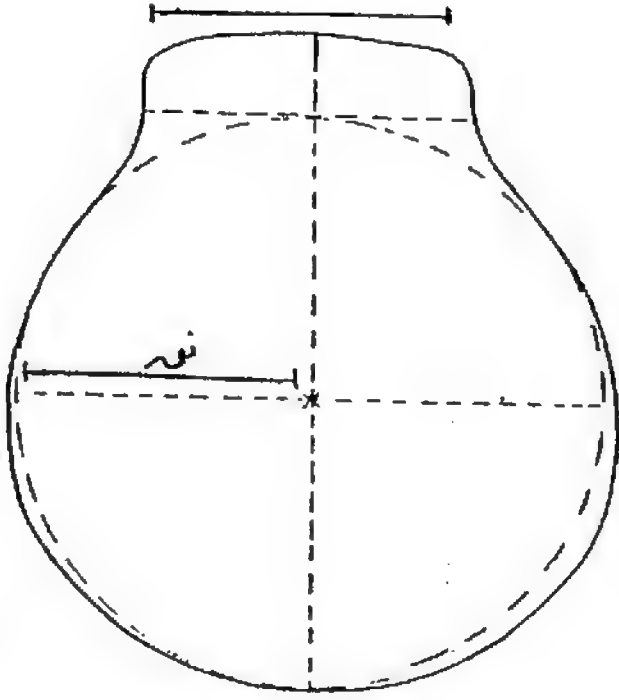
• - من حيث الوظيفة يستخدم للحجامة وتوضع فى أماكن معينة من الجسم كالظهر والرأس من الخلف .

- - تم تشكيله بطريقة الدولار (عجلة الخزافه) •

الوظيفة		المعالجة السطحية	التماثل	الاضافات (المكملات)	الاساس البنائى	
جمالية بحتة	نفعية				هندسى	عضوى

ثانيا : تحليل الأساس البنائى للشكل :

• - من خلال الشكل الكروى للاناء
يعتمد الأساس البنائى لهذه الهيئة اعتمادا
أساسيا على الدائرة المكون منها البدن
حيث تشغل الكرة بداية الرأس تقريبا
وتنتهى بنهاية الاناء ، كما أن نصف
قطر البدن يساوى قطر اتساع الفوهة .



• - يبين المقطع الطولى للشكل
أن العجينة الطينية فى الأساس التشكيلى
للشكل تكاد تكون متقاربة فى السمك ،
وان قلت سمك العجينة بالقرب من فوهة
الاناء .

كرة	مخروط	اسطوانة

● - يستخلص من العرض التحليلي السابق للأشكال والمنتجات الفخارية الشعبية مايلي :

١ - ان جميع الأشكال الفخارية (عينة البحث) قد تم تشكيلها بواسطة الدولاب (عجلة الخزاف) سواء عن طريق تقنية واحدة للتشكيل ، أو عن طريق البناء بالأجزاء المنفصلة ، ولم يلجأ لأساليب التشكيل الأخرى كالحبال ، أو الشرائح ، أو الضغط ، أو التشكيل الحر ، ولذلك ظهرت جميع القطع عينة البحث بلا استثناء متماثلة في تكوينها ، وتستمد هيئاتها الخارجية Contour من النظام الهندسي مثل الكرة ، والأسطوانة ، والمخروط أساسا في تحديد الخط الخارجى Out line للشكل بجميــــــــع أوضاعها وأحجامها المختلفة ، سواء بالجمع بين نظامين أو أكثر أو بالاكْتفاء بنظام هندسي واحد فقط تبعاً لوظيفة الشكل .

٢ - استطاع الخزاف الشعبى أن يستخدم تقنيات مختلفة فى العمليات التشكيلية - بدءاً من اختياره للخامة ومروراً بتشكيله للقطعة ، وانتهاءً بتسويتها ، ومايتبع ذلك من زخرفة القطعة ، سواء قبل التسوية أو بعد التسوية - تتماشى مع طبيعة الخامة وخصائصها . فبعض المنتجات تحتاج فى تسويتها الى تعليل ببطء بدرجات حرارة منخفضة نوعاً ، مثلما هو حاصل لدى خزافى المدينة المنورة ، الأمر الذى أدى الى البعد عن المبالغة فى التشكيل حفاظاً على القطعة من الكسر .

لقد عرف الفنان الشعبى طبيعة الخامة التشكيلية وهى " الطين " وامكانياتها وحدودها التشكيلية وأحسن استغلالها للوصول الى تحقيق أغراضه التشكيلية والجمالية . وضح أنه قد شكل كافة قطعة على الدولاب (عجلة الخزاف) ، الا أنه عرف كيف يحافظ على التماثل والاتزان من خلال الدولاب ، وبما تفرضه طبيعة الطين المرن . كما أدرك الخزاف الشعبى امكانية هذه الخامة فى الجفاف ، فاهتم بجفافها البطيء ، كما عرف أن

هذه الخامة تكتسب نوعا من الملاية عند التسوية ولكنها ملاية هشة
الأمر الذى دعاه الى المحافظة على أشكاله - بعد التسوية - بوضعها على
أرصفة وأماكن خاصة خوفا عليها من الكسر .

٣ - أما من حيث المكملات (الإضافات) فقد استخدمت كوسيلة لتحقيق
وظيفة القطعة واستخداماتها ، وكذلك كانت بعض هذه الإضافات وسيلة زخرفية
لبعض الأشكال استغلها الخزاف الشعبى ليوكد على جمال الشكل النهائى
للقطعة ، وتعتمد هذه المكملات على التشكيل الحر ، ثم تلتصق على القطع
وهى فى مرحلة نصف جفاف Leather hard . ويتضح من بعض الأشكال
السابقة (عينة البحث) اهتمام الخزاف الشعبى بهذه المكملات الإضافية
لمنتجاته الفخارية بتشكيلها بما يتلاءم مع القطعة ، بحيث تصبح جزءا
أساسيا من التكوين الكلى للقطعة ، وتفى بالغرض الوظيفى المخصصة له .
فالمقبض أو الأذن ، تأخذ خطوطه الخارجية انحناء واستدارة خطوط الشكل
العام للقطعة ، بينما العباب يردد فى خطوطه المستقيمة استقامة الخط
الأفقى للفوهة ، والخط الأفقى للقاعدة الذى يمثل مركز الشكل وثباته على
مستوى سطح الأرض .

٤ - من الناحية الوظيفية للشكل نجد أن هناك علاقة وثيقة بين
الوظيفة والهيئة العامة للشكل ، تتمثل فى سهولة استخدام المنتج ، فقد
راعى الخزاف الشعبى عند اختياره للأساليب التقنية لمنتجاته الفخارية
ارتباطها بالوظيفة المرجوة ، ولم يهمله جمال الشكل كمطلب أساسى فى
التشكيل بقدر مدى الاستفادة منه . وأغلب هذه الأشكال يتميز بالشباب
والتماثل ، وأيضا فهى ذات بدن منتفخ وجدران سميقة قد تعل فى بعض
الأشكال الى اسم أو أكثر ، ويزداد هذا السمك كلما اتجهنا الى القاعدة ،
والتي هى فى الغالب مستديرة .

وجميع القطع المشكلة (عينة البحث) كلها قطع وظيفية ، وان
اختلفت وتعددت تلك الوظائف ، ولكن الخزاف الشعبى قد تحكم فى وظيفية

الشكل بطريقة ابتكارية تخدم الغرض ، مع التنوع فى التعميمات للغرض الواحد ، فتعددت أشكال الأزيار والدوارق والأباريق ... الخ .

كما نجد أن الفنان الشعبى قد اختار الأساليب التقنية التى تتسرك أثرا ملموسا على أغلب منتجاته الفخارية ، كالحرز والحفر والاضافات بأساليبها المتنوعة ، وابتعد تماما عن عملية العقل ، حتى يحمل على أسطح ذات ملمس خشن مما يرفع من كفاءتها الوظيفية . فعلمية التعامل فى اليدوى الدائم مع تلك الأشكال تحتاج لقدر كبير من اليسر والتحكم فى الإمساك بها ، وهو ما يمكن أن يساعد عليه ذلك الملمس الخشن الناتج من تلك الأساليب التقنية المستخدمة . فتلك الخشونة تحد من انزلاق الشكل أو المنتج فى عملية التداول اليومى .

هـ - أما من حيث المعالجة السطحية للشكل فقد استعمل الخزاف الشعبى الأشكال الهندسية المتنوعة على أوانيه ، ويتضح ذلك فى الخطوط المستقيمة والمتموجة ، والملتوية ، كما استخدم أيضا الدوائر ، والمثلثات وغيرها من الأشكال الهندسية . وقد تتكرر هذه الوحدات الهندسية وفق نظام معين أما تعامديا وأما أفقيا ، أو بطريقة تكاملية (تشابكية) ناتجة عن تقاطع بعض الخطوط الهندسية فى نظام معين مما يعطى كل جزء أو كل فاصل من زخارفه مساحة مدروسة بعناية من حيث العلاقة بين الأشكال والأرضية . كما ظهر ترديد الوحدات فى علاقات إيقاعية تتابعية من حيث حجوم الأجزاء وعددها ، وأحيانا تكون الخطوط ذات مساحة واحدة داكنة تحدد شريط الزخارف الأخرى ، أو قد تكون حدودا لأشكال هندسية أو لدوائر متجاورة .

كما لجأ الخزاف الشعبى الى استخدام تنعيم مركب عن طريق التبادل بين وحدتين بطريقة مقننة تخلق وحدة جديدة للوصول الى وحدة العمل الفنى المتكامل .

أما الزخارف النباتية فقد استطاع البعض من الفنانين الشعبيين أن يترجم ما في الطبيعة الى مجموعة من العلاقات في تلخيص بديع ، كما أوجد بعض الحلول لكافة التفريعات والتنويعات الممكنة في جعل الحليّة الزخرفية عنصرا تعبيريا قوى الايحاء .

أما من حيث استخدام الكتابة كناية زخرفية لبعض الأواني والأشكال الفخارية ، فلها معنى عند الفنان الشعبى كأن تكون للدعاء ، أو بعض آيات من القرآن الكريم تبركا واقتداء بمفاهيمها ومعانيها ، وغالبا ما تكتب بخط بسيط للغاية من الممكن قراءته ، مما يدل على رغبة الخزاف الشعبى في ملء أغلب مساحات السطح الخارجية للقطعة ، والتعبير عما فى نفسه من بساطة وتلقائية .

- الى جانب ما استخله الباحث من العرض التحليلى السابق للأشكال والمنتجات الفخارية الشعبية فقد توصل الى بعض من الملامح الأساسية لصناعة الفخار الشعبى ، وذلك من خلال الزيارات المتعددة لبعض المتاحف الأثرية وبخامة منها التى تعنى بالتراث الشعبى ، الى جانب الزيارات الميدانية لمصانع الفخار الشعبى ، والمقابلات الشخصية مع من لهم خبرة وبخبرتهم للأجيال الحاضرة . ويمكن اجمال هذه الملامح فيما يلى :

أولا : تقوم هذه الصناعة الشعبية على فكر وفلسفة شعبية ، وتتبلور هذه الفلسفة من خلال زاويتين :

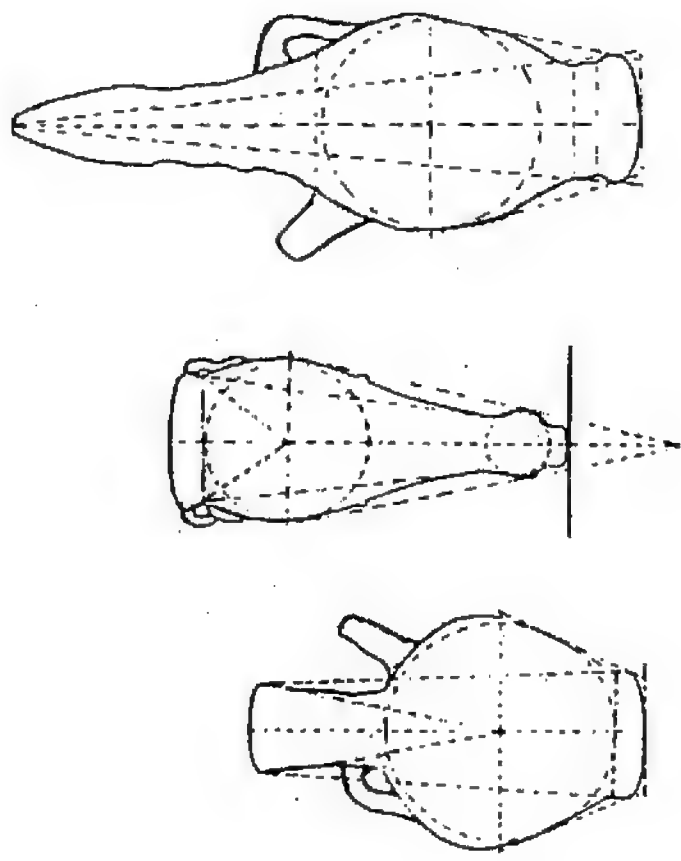
١ - روية مشتركة للأفراد تجاه متطلبات حياتهم من خلال التحام الأفراد وتماسكهم داخل المجتمع الصغير أو الكبير .

٢ - ارتباط هؤلاء الأفراد بالأرض التى يعيشون عليها من خلال استغلال خاماتها فى سد احتياجات المجتمع ، الى جانب ما تمده به من قوت وخيرات متنوعة ومتعددة مما يزيد ارتباط هؤلاء الأفراد بالأرض .

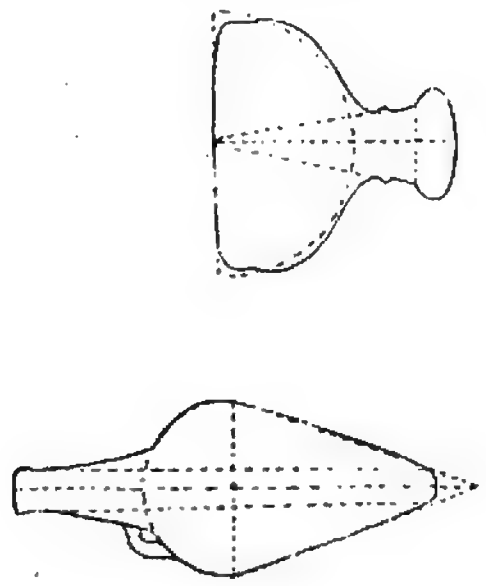
ثانيا : الحفاظ على الهوية المحلية بالاستفادة من معطيات البيئة ، ومن زخارفها المتنوعة ، على الرغم من بعض المنتجات الوافدة ، وبعض من الحرفيين الوافدين - من مصر والباكستان - كمساعدين للمصانع الشعبية في العمليات التشكيلية ، ونتيجة للاحتكاك والمعايشة بين المصانع الوافدة ، والمصانع الشعبية يحدث تعديل في هيئة الشكل form ، وذلك كتطوير للشكل المتعارف عليه دون المساس بالناحية الوظيفية ، وهي الناحية المشتركة بين الجماعات في البيئة الواحدة .

ثالثا : تجاوزها الحدود البيئية بسبب استعداد البيئات المحلية الأخرى القريبة - وخاصة عندما تكون مشتركة في الممارسات والعادات والتقاليد الاجتماعية الى جانب امتداد بعض العوائل لمناطق أخرى - للالتقاء والاتصال ، وهو استعداد ناشئ عن عقلية ميالة الى الانسجام والاندماج ، مما يعطى لهذا اللون من الفن الشعبي (فن الفخار) أبعاد التشابه والتماثل والانسجام بين الأشكال الفخارية المختلفة والمتعددة الوظائف .

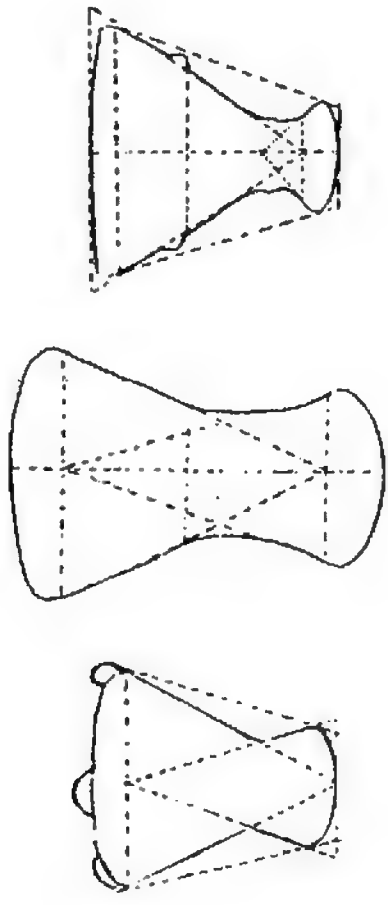
رابعا : تكاملها ، ويتضح ذلك عبر حلقات قد تكون مفقودة في بيئة أو منطقة ولكنها موجودة في غيرها - الى حد يطبع هذا اللون من الفن الشعبي بصيغة تكاد تصل الى الشمولية ، وخاصة عندما تكون هذه البيئة ذات مركز إشعاعي حضارى ، وملتقى ألوان وأجناس من البشرية لا حصر لهم كما في مكة والمدينة المنورة ، وكذلك فان شربة (قلة) مكة والمدينة المنورة معروفة ومشهورة على مدى اتساع رقعة المملكة المساحية . وقد يتجلى هذا التكامل ، في بعض الممارسات الفنية من تشكيل وزخرفة ، واستخدام الخامات الطبيعية في تنفيذ ذلك .



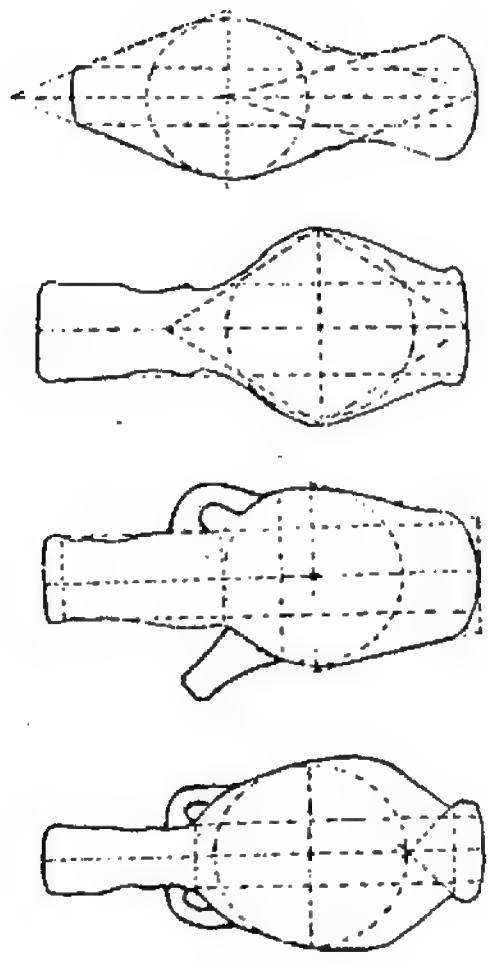
مجموعة من الاشكال الفخارية الشعبية الاساس الكرة والمخروط بجميع اوضاعه المختلفة



اناءان من الفخار أساسهما البنائى نصف الدائرة والمخروط باوضاعه المختلفة

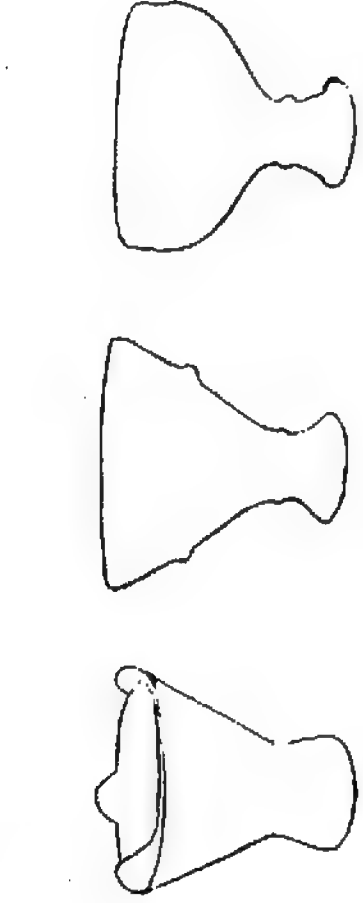
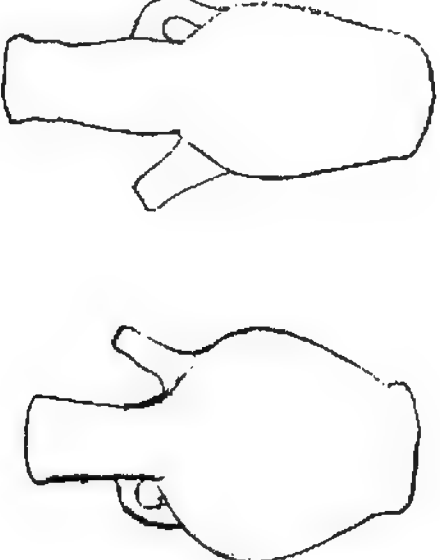


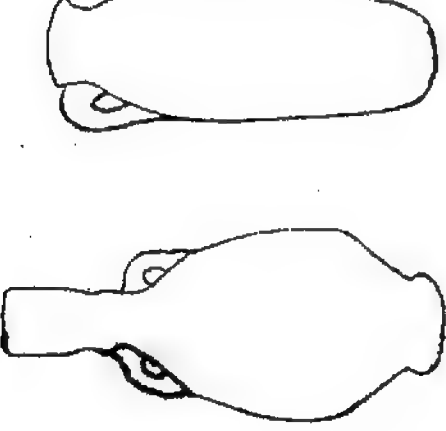


مجموعة من الاشكال الفخارية الشعبية أساسهم البنائى المخروط بجميع اوضاعه المختلفة .



أوعية والخزفية الشعبية أساسهم البنائى الكرة

جدول يوضح الوثيقة النفعية المشتركة للمشغولات الفخارية الشعبية

					<p>شكلان من الأواني الفخارية تستعمل كمجرفة</p> <p>مجموعة من الأواني الفخارية تستعمل كمشغولات</p> <p>آيتان من الفخار (ابريق)</p> <p>تستخدمان في حفظ الماء</p> <p>مجموعة من الأواني الفخارية (زير)</p> <p>تستعمل في حفظ الماء</p> <p>فخارية (الشربة) تستعمل للشرب</p>

الفصل السادس

تجربة الباحث العملية ونتائجها

من خلال استخلاص السمات التشكيلية للأشكال الفخارية والخزفية الشعبية نجد أن هناك تشابها في الكثير من السمات التشكيلية ، وخاصة في الأسس البنائية لهذه الأشكال التي تعتمد كلية على الهيئات الهندسية وان كان هناك تنوع في الهيئات الخارجية فهو تنوع ضروري ومفروض على الخزاف الشعبي بحكم الوظيفة .

يرى الباحث أنه يمكن الاستفادة من هذه السمات والعيادات الفنية للأشكال الفخارية والخزفية الشعبية كأساس للفكر البنائي للأشكال نحو تحقيق الهدف من حيث التجريب لإخراج تلك الأفكار في عيادات وروية تشكيلية معاصرة ، ولذلك سوف يقتصر الباحث على استلهم الأسس البنائية للأشكال الفخارية والخزفية الشعبية بعرض بعض الحلول العملية التي قام بها الباحث لتحقيق أهداف هذه الدراسة ، بإخضاع هذه السمات المستخلصة لعيادات متعددة تعطى أفكارا جديدة يمكن أن تكون بؤرة نحو تفتيح آفاق جديدة في تدريس ذلك النوع من الخزف لطلاب القسم (*) .

ويعتقد الباحث أن استخلاص السمات الجمالية والبنائية للفخار والخزف الشعبي يمكن أن يضيف إلى الاتجاهات والأساليب الموجودة بالقسم من قبل اتجاهها آخر جديدا فلسفيا وإبداعيا . وبذلك نثرى المجال من خلال أساليب وطرق يمكن أن تحسن من العمليات الإبداعية والابتكارية داخل مجال الخزف موضحين فيه ارتباط العمل الفني بالبيئة ، وبالتالي كيف نجعل مجال الخزف أداة للتعبير الفني الخصب .

إن هذه الدراسة محاولة للقاء النوء على جزء من التراث الفخاري والخزفي الشعبي لم يتناول من قبل في صورة مراجع علمية فنية تحدد سماته وخصائصه التشكيلية ، وهي بذلك مساهمة في توضيح فكر المنتج الفخاري

(*) قسم التربية الفنية بكلية التربية - جامعة أم القرى بمكة المكرمة .

والخزفي الشعبي لاثراء مجال تدريس الفنون ، حيث ان من أهداف التربية الفنية دراسة التراث واستيعابه ، بغرض فهم وتذوق قيمه التشكيلية وقوانينه للاستفادة منها في تكوين رؤية فنية معاصرة .

واستثمار هذه الثقافة الفنية التراثية وتوظيفها لاثراء وظيفية التربية الفنية يحتاج منا الى فهم ووعي بالتراث ، وادراك أننا نعيش في زمن غير زمن هذا التراث الذي أبدعت فيه هذه الأعمال . وليس المطلوب نقل أو محاكاة تراثنا الفني ، ولكن المطلوب أن نعرف أن هذه الفنون هي ثمرة من ثمار هذا المجتمع ، في ظل مثاليات اجتماعية وفكرية واقتصادية خاصة به ، بالإضافة الى استيعاب القوانين والمبادئ والأسس التي قامت عليها هذه الفنون ، وأن نتعرف على ما فيها من مواطن الجمال (١) .

وموضوع الدراسة يقدم للطلاب ودارس الفنون كيفية رؤية جانب التراث ومحاولة الاستفادة منه بطريقة جديدة وبرؤية معاصرة ، ومحاولة عمل انتاج فني معاصر بشرط ألا يكون هذا العمل الجديد تقليدا للماضي والا فقد قيمته ، وعلى ذلك قام الباحث بتحقيق ذلك في انتاجه الفني مستندا على عنصرين أساسيين هما :

أولا : الأساس النظري :

تعتمد التجربة في أساسها النظري على الدراسة السابقة التي قامت على تحليل المنتج الخزفي الشعبي واستخلاص أهم السمات التشكيلية السابق ذكرها .

(١) أبو صالح الألفي : التربية الفنية والتراث الأقليمي ، ج ١ ، كلية

التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٨ ،

ثانيا : التجربة الفنية للباحث :

من المعلوم أن التجديد فى الفنون العملية لا يتحقق الا بالانتقال الدائم من الشئ البسيط الى الشئ المركب . ومن جانب واحد الى عدة جوانب على أن تظهر الوحدات الانتاجية الجديدة تدريجيا لا طفرة ، وأن تحمل فى طياتها افصاحا صريحا عن بعض خصائص البيئة المحلية ، وما يرتبط بها من عادات وتقاليد اجتماعية ، واستلهاهم المظاهر المستمدة من مهم الحياة الحضارية العامة .

يقع الفكر الفلسفى لتجربة الباحث الفنية فى مجال انتاج مجموعة من الأعمال الخزفية من خلال استخلاصه لسمات الأشكال الفخارية والخرفيصة الشعبية السابقة . حيث يتناول فى هذا الجزء التجريب بعناصر تشكيلية مستوحاة من الأشكال الفخارية والخزفية الشعبية ، أساسها العناصر الهندسية المتمثلة فى الأسطوانة والمخروط والكرة والمكعب ومتوازى المستطيلات ... الخ ، الى جانب استلهاهم العناصر الزخرفية الشعبية والمتمثلة فى العناصر الهندسية والنباتية والكتابية . ولا يعنى استلهاهم العناصر الزخرفية ، أن يتم نقل التصميمات المنفذة ، بل سيقوم الباحث بمياغة هذه العناصر بما يتفق وطبيعة الاناء ، وروءيته الشخصية .

- هدف التجربة العملية :

تهدف هذه التجربة الى محاولة ايجاد علاقات تشكيلية مبتكرة غير تقليدية من خلال الاستفادة من السمات والحوال التشكيلية للمنتج الفخارى الشعبى .

الحدود التشكيلية للتجربة العملية :

تحدد التجربة العملية للباحث فى انتاج مجموعة أعمال تتميز بأن يكون الشكل الهندسى (الكرة ، المخروط ، الاسطوانة) هو الأساس فى

عملية البناء ، وتتنوع هذه الأعمال فى أشكالها البنائية فى محاولة من الباحث أن يضيف شيئا جديدا للأشكال والتكوينات الموجودة التقليدية فى المشغولات الفخارية والخزفية الشعبية . الأمر الذى يؤكد أن الباحث قد حاول أن يفيد من فلسفة وفكر الخزف الشعبى فى إيجاد حلول تشكيلية من حيث العمليات التشكيلية الشعبية ، ومن خلال تلك الحلول التى قام بها الباحث لتحقيق بعض السمات التشكيلية فى الفخار والخزف الشعبى ، للحصول على هيئات متنوعة ، تتيح للفرد حرية التعرف والتفكير والاختيار مما يدفع الى الابداع والابتكار الفنى فى ذلك المجال . فىرى الباحث أنه من الممكن من ذلك المنطلق أن يتيح للطالب داخل القسم دراسة ذلك الفكر والاستفادة من الحلول التى استطاع الفنان الشعبى أن يوجدها فى منتجاته الفنية ، وذلك فى تشكيلات مبتكرة غير تقليدية وبرؤية معاصرة .

" وفى الأشكال الخزفية المعاصرة نجدها تعتمد فى تكويناتها على الأشكال الهندسية بعفة أساسية ... ، وذات سطوح مستوية وملفوفة ومعقدة التركيب تحمل أفكارا فنية جديدة ، وتعتمد على التجميع لأشكال متعددة" (١)

والتنوع فى العلاقات والنظم البنائية للأشكال أمر مستحب فى الخزف المعاصر . هذا التنوع ينتج عنه تنوع شكلى تام ، يعتمد على التشابه أو الاختلاف فى الوحدات والأجزاء المكونة للشكل ، والاختلاف الشديد فى الأفكار البنائية الناتجة عن تنوع المنتج الخزفى التشكلى قد يؤدى بدوره الى مزيد من التنوع بين تلك الأشكال الخزفية البنائية المعاصرة وبعضها (٢) .

(١) متولى ابراهيم الدسوقي : السمات البنائية فى الخزف المعاصر رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٢٦٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٦١ .

ويعتبر الملمس من السمات المميزة لفن الخزف المعاصر، وذلك في مدى علاقة الملمس - سواء كانت ملساء أو خشنة أو أكثر خشونة - بالهيئة الكلية للقطعة الخزفية . فالخزاف المعاصر جعل المشاهد يستجيب بحاسيته عن طريق الملمس والبصر لتلك الأعمال الخزفية التركيبية المعاصرة، حيث أنه أضاف قيما سطحية جديدة من حيث المبالغة في ملاس السطوح وتنويعاتها المختلفة ، والطلاءات الزجاجية اللامعة والمطفأة والمصقولة والخشنة، كلون يلعب دورا كبيرا في جماليات الأشكال الخزفية المعاصرة . أصبح للسطح نوعيات جديدة ومعالجات متنوعة تؤكد الشكل وتزيد من بنائه ، لذلك اتجه الخزاف التشكيلي المعاصر الى الأساليب التي تثرى الطلاء الزجاجي وتؤكد الشكل وتجعله متنوعا وغنيا كالراكو والبريق المعدنى الخ .

لذلك فإن القول بأهمية اللون بالاضافة الى المعالجات السطحية المتنوعة وفعاليتها مع الشكل المطبق عليه أمر واجب الأخذ به في الاتجاه الى الخزف التشكيلي المعاصر ، اذ يساهم اللون مع الهيئة في تحديد الشكل واعطائه قيمة فنية عالية .

الى جانب ذلك ما فتئ الخزاف المعاصر يأخذ بأساليب التجريب والكشف بالخامات والمواد الحديثة مستفيدا بالامكانيات والتقنيات الحديثة حتى أتاحتها التكنولوجيا المتطورة من حيث التجريب في الخامات الطينية، والتوليف بينها وبين خامات أخرى مثل المعادن في شكل واحد ليحقق مــــن خلالها عنصرا من عناصر البنائية .

ان أشكال الخزف البنائي المعاصر متنوعة الأجزاء ، وتتميز بالمغايرة وعدم التماثل ، فهي أشكال قامت على العلاقات الهندسية من حيث استخدام العناصر سواء بكامل هيئتها وتركيبها في بناء فنى متكامل أو تجزئ تلك العناصر الى وحدات وتجميعها في علاقات ونظم جديدة بحيث تعطى روعى مختلفة ، ان ذلك النظام أو التركيب للوحدات هو فى حد ذاته نوع

من الابتكار نحو اختيار أنسب العناصر والتجريب في المحاولة والخطأ لتحقيق التكامل الفني للخزف البنائى (١).

عموما فالخزف المعاصر يستمد أصوله وجذوره من الخزف القديم بكافة ألوانه وتعدد اتجاهاته ولكن بعبقفة فكر وفلسفة وتقنية العصر الحاضر التى تنبض فيه الآن بجانب بقية الفنون الأخرى .

— يستخدم الباحث خامة " الطين الاسوانلى " فى اجراء التجربة .

— مراحل الانتاج الفنى :

- » يقوم الباحث بالتشكيل اليدوى فى انتاج مجموعة من الأوانى الخزفية ، وتشطيبها ، واستخدام مايناسب هيئاتها من ملامس .
- » يقوم الباحث بحرق الأشكال بعد تجفيفها حرقا أوليا فى فرن كهربائى تعمل حرارته الى ٩٥٠° م .

— — — —

(١) متولى ابراهيم الدسوقى : مرجع سابق ، ص ٢٧٦ .



شكل (١٢٠)



شكل (١٢٩)



شكل (١٢٢)



شكل (١٢١)

مجموعة من الأشكال الخزفية حيث تلعب الاسطوانة
والكرة والمخروط الدور الأساسي في البناء ، وهي
منفذة بطريقة تركيب العناصر والجزاء المنفصلة
منها في بناء الشكل ، وجميعها مستوحى من النظام
البنائي لشكل المجرى ، وتتميز بالتماثل وهي من
أحدى سمات الخزف الشعبي ، يتراوح ارتفاع
الأشكال من ١٥ - ٢٠ سم .

من إنتاج الباحث



شكل (١٣٣)



شكل (١٣٤)

شكلان من الخزف المعماري البنائي نفذت بطريقة تركيب
الأجزاء المنفصلة كل في بناء متكامل مستوى من النظام
البنائي من الأشكال الشعبية المنتشرة في مناطق
المملكة (المبخرة) ويوحى الشكلان بالملابة والاعتزاز.
ارتفاع الشكلان ٢٥ سم .
من إنتاج الباحث



شكل (١٣٥)

شكل فخارى يوضح مدى التزاوج بين هيئة المجرورة
والمبخرة فى بناء واحد ، أساسه البنائى الاسطوانى ،
وأنماط الكرة ، استخدمت تقنية الحفر الفائر ، والحز
الفائر كمعالجة سطحية للشكل . ارتفاع الشكل ٢٥ سم .

من انتاج الباد —



شكل (١٣٦)



شكل (١٣٧)

شكلان من الخزف اساسهما البنائى الشكل البيضاوى ، ويغلب عليهما التماثل والاتزان وهما من احدى سمات الخزف الشعبى استخدمت البطانة الطينية كمعالجة سطحية ، الى جانب استخدام تقنية الحز السطحى فى الشكل (١٣٦) ، وتقنية الاضافة الطينية فى الشكل (١٣٧) ، بمفردات زخرفية مستوحاة من الزخارف الشعبية بالمملكة .

ارتفاع الشكل (١٣٦) = ٣٠ سم ، (١٣٧) ٣٠ سم

من انتاج الباحث



شكل (١٣٨)

اناء من الخزف يعتمد أساسه البنائى على الشكل المخروطى ونصف كره يمثلان البدن بالقاعدة، أما الرقبة فتبدأ بشكل كروى وتنتهى بمخروط مقلوب قاعدته خط الفوهة ، والشكل يوحى بالرشاقة والانسيابية فى الخطوط . استخدمت البطانة الطينية كمعالجة سطحية للشكل ، مفرداتها الزخرفية مستوحاة من الزخارف الشعبية بالمملكة . ارتفاع الشكل ٤٥ سم ، اتساع القاعدة ٨ سم .

من انتاج الباحث



شكل (١٢٩)

اناء من الخزف تلعب الاسطوانة والكرة الدور الاساسى
فى البناء التشكيلى . وهو منفذ بطريقة ترك يب
العناصر والمكملات منها فى بناء خزف متكامل .
ويلعب الفراغ بين المكملات (الأذن) دورا أساسيا .
فى تأكيد وظيفة الشكل . وهى سمة من سمات
الأشكال الخزفية الشعبية .

استخدمت البطانات الطينية فى رسوم الخطوط الهندسية
كمفردات زخرفية شعبية كمعالجة سطحية للشكل .
ارتفاع الشكل ٤٥ سم ، القاعدة ٨ سم .
من إنتاج الباحث



شكل (١٤٠)

شكل خزفي مستوحى من النظام البنائى للتربة
(القلة) تم قطع أحد جوانب الشكل باتجاه رأسى
بدءاً من الفوهة وحتى جزء من القاعدة . يحتوى
الجزء الأيمن من الشكل الجزء الأيسر الذى
الداخل ، فيوحى الشكل العام للأناء
بالاحتضان والتآلف .

ارتفاع الشكل ٤٠ سم اتساع القاعدة ٨ سم .

من إنتاج الباحث



شكل (١٤١)

شكل بيضاوى الهيئة يشترك المخروط ونصف الكرة فى تكوين الهيئة برقبة اسطوانية ، والشكل مستوحى من الشربة (القلة) تم فصل الشكل من النصف بخط رأسى من الفوهة وحتى القاعدة الى نصفين متماثلين ، متملئين بأحد جوانبها بشريحة طينية ، توحى بحوار صامت ، استخدمت البطانات الطينية كمعالجة سطحية للشكل فى الجزء السفلى من الشكل بمفردات زخرفية شعبية . ارتفاع الشكل ٤٥ سم .

من إنتاج الباحث



شكل (١٤٢)

شكل خزفي يعتمد في تكوينه على متوازي المستطيلات
منفذ بطريقة دمج بعض من الأشكال الشعبية، "الشربة"
في بناء الشكل العام ، وللشكل ثلاث فوهات متباينة
الأحجام .

ارتفاع الشكل ٥٠ سم ، اتساع القاعدة ٢٣ سم .

من إنتاج الباحث



شكل (١٤٣)

شكل فخارى بنائى منفذ بطريقة تركيب الأجزاء المنقطعة
كل فى بناء فخارى متكامل ، ذات ثلاثة فوهات
متباينة الارتفاع . وتلعب الاسطوانة ونصف الكرة دورا
أساسيا فى عملية البناء التشكيلى .
ارتفاع الشكل ٥٠ سم ، القاعدة ١٨ سم .

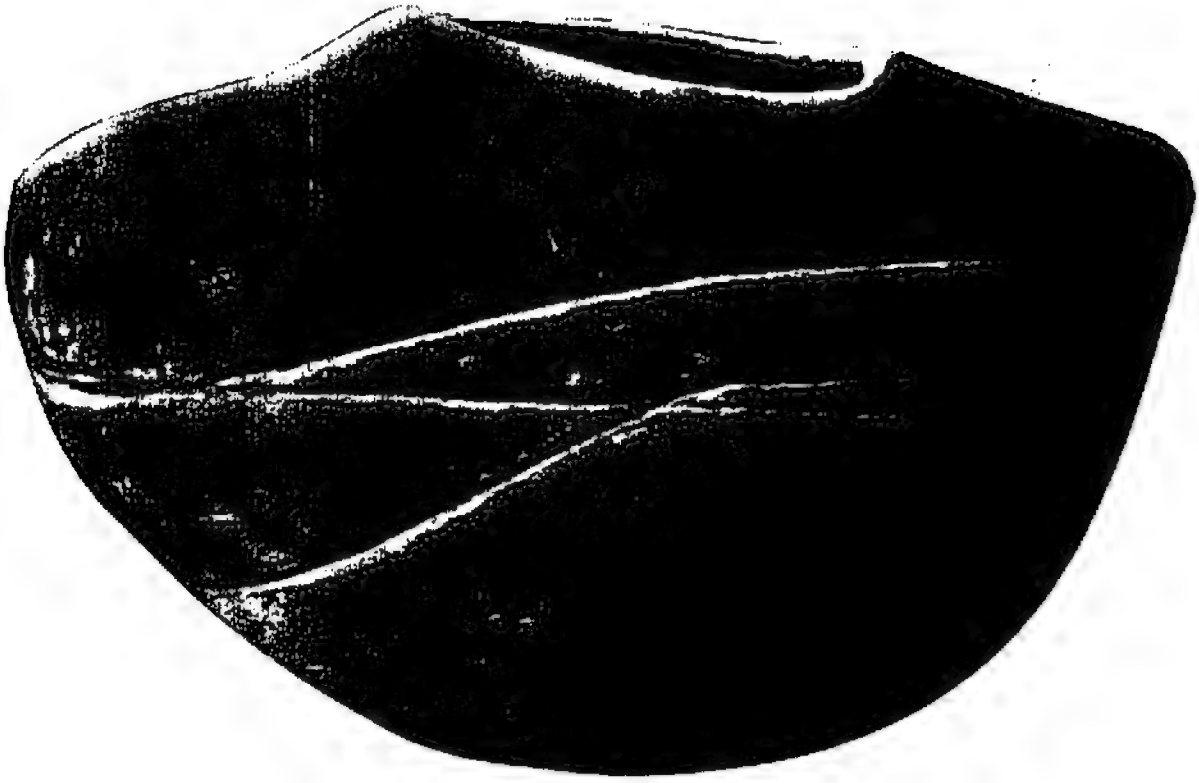
من انتاج الباحث



شكل (١٤٤)

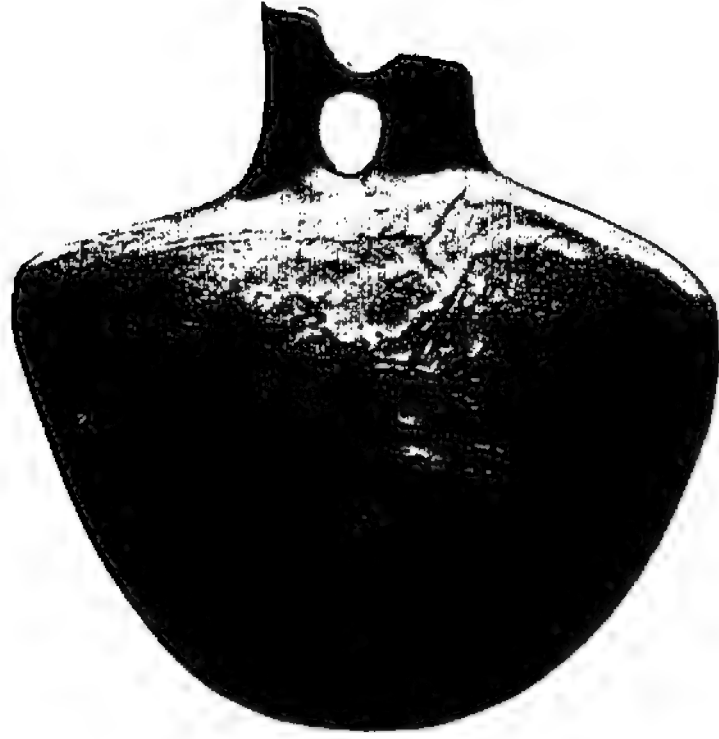
شكل مخروطى الهيئة مستوحى من النظام البنائى لشكل الدورق المكى يعلوه رقبة اسطوانية يتصل مع كتف الشكل نتج من هذا الاتصال فراغ يلعب دور أساسيا فى وظيفة الشكل ، استخدمت البطانة الطينية كمعالجة سطحية للشكل ارتفاع الشكل ٢٥ سم .

من انتاج الباحث



شكل (١٤٥)

اناء من الفخار أساس تشكيله نصف كرة بفوهة
ملتحمة مع بدن الاناء ، استخدمت تقنية الحز
الفاشر كمعالجة سطحية للاناء . ارتفاع الشكل
٢٠ سم ، اتساع الفوهة ١٢ سم .
من انتاج الباحث

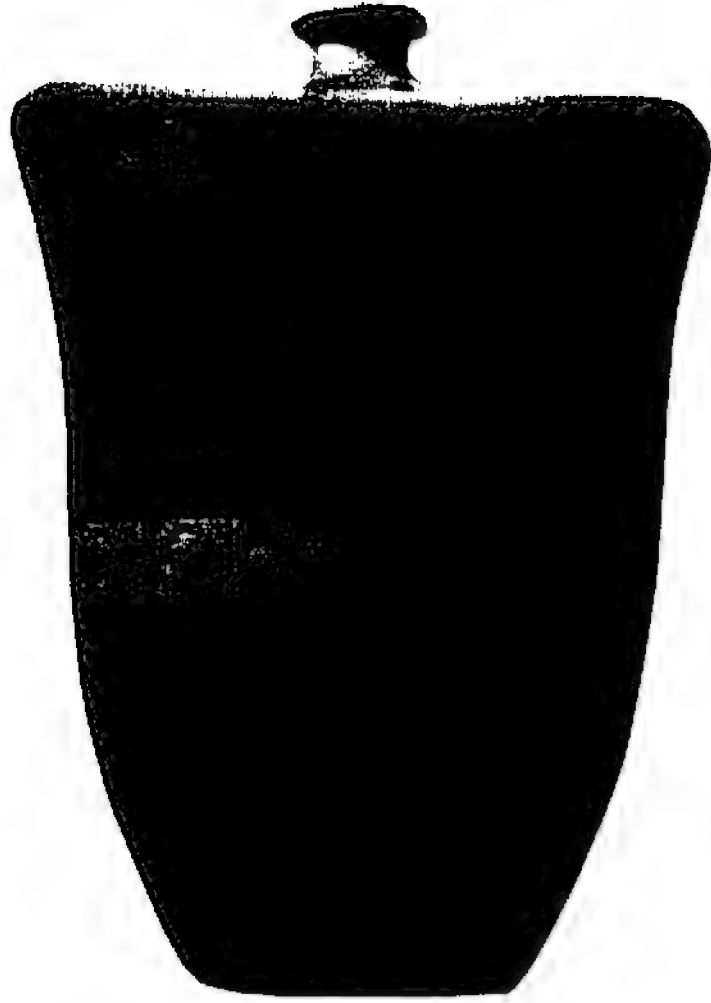


شكل (١٤٦)

اناء فخارى يعتمد مسار خطوطه التشكيلية
Contuor على شكل نصف كرة . ذات فوهتين
يلعب الفراغ الناتج من اتصال الفوهتين دورا
تشكيليا في توضيح معنى التكامل البنائى
للشكل . استخدم الباحث تقنية الحز كمعالجة
سطحية للشكل بطريقة مقصودة على جانب واحد
من الشكل ، بينما استخدمت تقنية العقل فى
معالجة الفوهتين . والشكل يوحي بالامتلاء
والاحتواء فى آن واحد .

ارتفاع الشكل ٤٠ سم ، اتساع البدن ٤٠ سم .

من انتاج الباحث

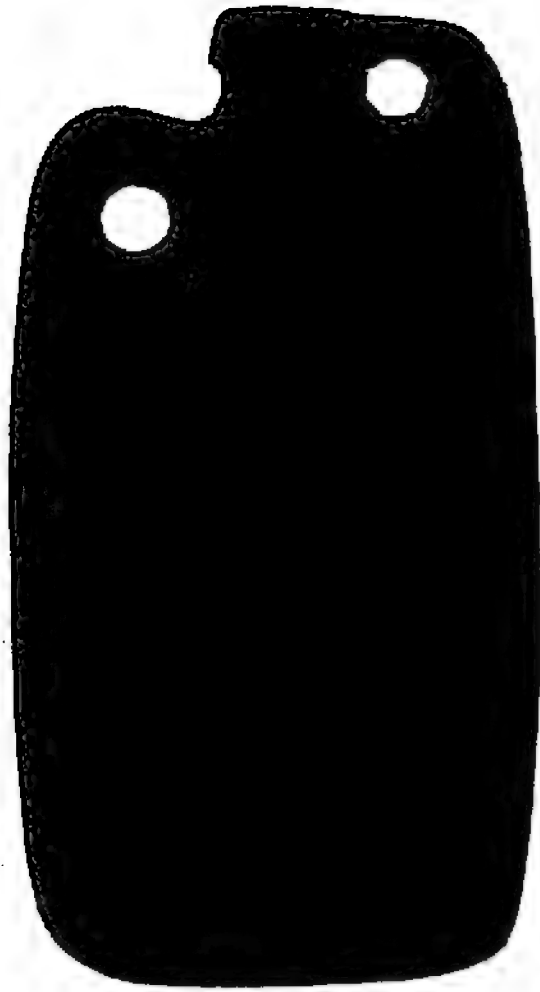


شكل (١٤٧)

اناء فخارى يعتمد فى تكوينه على الشكل الهندسى المخروطى ، ويظهر على السطح الخارجى للاناء استخدام البطانات الطينية الملونة - وهى من احدى تقنيات المعالجة السطحية للاناء الفخارى الشعبى - بأشكال هندسية متنوعة ومختلفة من مثلثات ، وشبه معين بأوضاعها المختلفة ، والشكل بمفة عامة يمكن ان يوحى بالرسوخ والشموخ .

ارتفاع الشكل ٤٠ سم ، قاعدته ١٠ سم .

من إنتاج الباحث



شكل (١٤٨)

شكل خزفي يعتمد أساس تكوينه البنائي على الشكل
الاسطوانى ، يلعب الفراغ فى الشكل دورا أساسيا
من الناحية الوظيفية فى هيئة الشكل • والشكل
يوحى بالثبات والاتزان •
ارتفاع الشكل ٥٠ سم ، القاعدة ٢٠ سم •
من إنتاج الباحث



شكل (١٤٩)

شكل من الفخار منفذ بطريقة تركيب الأجزاء المنفصلة كل في بناء فخاري متكامل . ويلعب الفراغ الحادث في بدن الشكل دورا أساسيا في تلك التركيبات من الناحية الوظيفية للشكل ويستمد هذا الشكل من الهيئات الهندسية الاسطوانة والكرة . استخدمت البطانات الطينية كمعالجة سطحية للشكل بمفردات زخرفية مستوحاة من الزخارف الشعبية بالمملكة .
ارتفاع الشكل ٥٠ سم ، القاعدة ١٨ سم .
من إنتاج الباحث



شكل (١٥٠)

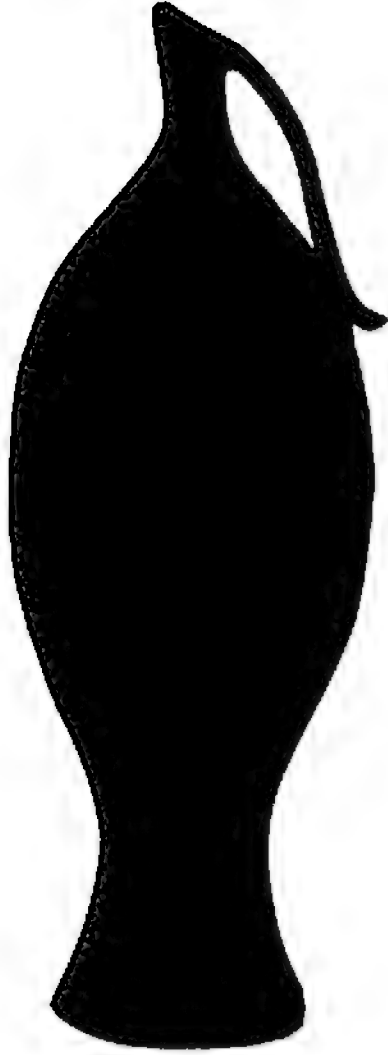
يتركب الشكل من كرة واسطوانة . تشغل مساحة
الكرة الحيز الأكبر من الشكل ، تعلوه فوهة متملة
بكتف الشكل . أما الشكل الاسطوانى فتمثل قاعدة
للشكل يرتكز عليه البدن . والشكل يوحي بالامتلاء
والانتفاخ وهى سمة من احدى السمات الوظيفية
للأشكال الشعبية . ارتفاع الشكل ٥٠ سم

من انتاج الباحث



شكل (١٥١)

يعتمد تكوين هذا الشكل على الكرة والمخروط يتساويان تقريبا معا في المساحة المكونة لهيئة الشكل ، يعلو الشكل فوهة مائلة بزاوية ٤٥° ملتحمة برقة مخروطية الذى تتمل بكتف البدن ، ينشأ عن هذا الاتصال فراغ بيضاوى يوءكد انسيابية الخط العفوى للشكل ، ويوحى الشكل بالشموخ والامتلاء والقدرة على الاستيعاب .
ارتفاع الشكل ٦٠ سم .
من انتاج الباحث



شكل (١٥٢)

يتكون الشكل من جزئين أساسيين هما : القاعدة
على شكل مخروط ناقص ، يعلوه شكل بيضاوى الهيئته
ويينتهى بشكل اسطوانى الهيئته مشطوف بزاوية ميل ٤٥°
تقريبا . يتمل باليد . ويفلب على الخط الخارجى
الانسيابية يقود العين الى أعلى حيث يتدرج هذا
الخط فى حركة تصاعدية متدرجة مما يعطى الشكل
إحساسا بالرسوخ والانطلاق . ارتفاع الشكل ٦٠ سم .

من انتاج الباحث



شكل (١٥٢)

يتركب الشكل أساسا من قاعدة (مخروط مقلوب قاعدته الى أعلى)
يعلوه انتفاخ كروي الهيئة ، والعنق عبارة عن مخروط ناقص متصل
مع كتف الشكل ، نتج عن هذا الاتمال فراغ يلعب دورا أساسيا
في بناء الشكل وإضفاء عليه القيمة الجمالية . ورغم كبر الحجم
من أعلى (في الشكل) إلا أن حساب ثقل الجسم مع محيط قاعدته
قد حقق نوع من الاتزان والثبات مع الحط الخارجي الانسيابي للشكل
والشكل بصفة عامة يمكن أن يوحي بالرسوخ والشموخ أو الاعتزاز .
والشكل مستوحى من المزهرية الشعبية المنتشرة في العديد من مناطق
المملكة . قام الباحث باستلهام شكل آخر حيث استخدمت القمصة
كقاعدة للشكل وأضيف للشكل الفوهة والأذنين في قالب جمالي يؤكد
وحدة التصميم . ارتفاع الشكل ٨٠ سم .
من انتاج الباحث

نتائج البحث وتوصياته

أولا : النتائج :

- ان مبدأ التربية عن طريق الفن يمكن تطبيقه عمليا اذا توافرت بيئة غنية بالعناصر الطبيعية ورعاية وتوجيه من موجه واع بالأساليب التربوية والفنية ومتفهم الطبيعة الانسانية، والفن الحرفى الشعبى نابع من احساس الفنان الشعبى الذى يتسم بتلقائية فى التعبير عن البيئة والحياة الخاص بالمنتج وكذلك ما يحيطه من أشكال طبيعية .
- تبين من البحث أن المشغولات الشعبية يمكن أن تمثل مصدرًا خصبًا لأشياء مجال الفن الخزفي وذلك من خلال استخلاص التقنيات التشكيلية والوحدات الزخرفية وإعادة صياغاتها في هيئة تصميمات عصرية ، تتماشى مع روعة العصر .
- لقد تمكن الفنان الشعبى على مر العصور أن يتكيف مع بيئته وطبيعة مجتمعه ومالها من عادات وتقاليد فى أن يحقق أشكالًا فخارية وخزفية بأبداع فنى بسيط يفي بمتطلبات المجتمع ليؤكد التفاعل الوجدانى بين الفنان الشعبى وأفراد مجتمعه .
- ان المحملة النهائية لتناول الفخار والخزف الشعبى بالدراسة والتحليل تعطى حلولًا تشكيلية مختلفة ، يمكن الاستفادة منها بشكل متناسب فى روعة تشكيلية مبتكرة .

ثانيا : التوصيات :

- يوصى الباحث الجهات العلمية وبخاصة فى مجال التدريس بدراسة الحرف التقليدية دراسة تحليلية تعتمد على استخلاص التقنيات التشكيلية لا من زاوية المحاكاة أو التلقين وإنما من جانب تدريب الطلاب على الاستجابة الجمالية لهذه الفنون الى جانب معرفة الفكر الفلسفى وراء كل انتاج ومشغولة شعبية .
- يوصى الباحث الجهات المعنية بالتأكد على انشاء مراكز هدفها الاهتمام بالتراث الفنى الشعبى للمحافظة على التراث الحضارى بالمملكة
- الرجوع الى الحرف التقليدية للمهتمين بالتراث كلما أمكن للتدليس على ماله من ارتباطات بالعادات والتقاليد السائدة فى المجتمع ، وفى معرفة الفكر والرمز الفلسفى والقيم الفنية وراء كل حرفة تقليدية .
- يوصى الباحث بأن تستتبع هذه الدراسة دراسات تتناول النماذج التراثية كمصدر لاثرها مجال التشكيل الفنى بوجه عام والتشكيل الخزفى بوجه خاص .

- المجمع اللغوى : المجلد الخامس عشر ، المطبعة الاميرية ، القاهرة
- ١٩٧٣
- الموسوعة العربية الميسرة ، م٢ ، دار النهضة ، لبنان للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ •
- اميره مطـــــر : فلسفة الجمال ، الثقافية ، القاهرة ١٩٦٢ •
- أبو عبد الله محمد بن اسماعيل ابراهيم البخارى : صحيح البخارى ، ج٣/١٣ المكتبة الاسلامية ، استنبول تركيا ، ١٧٩ •
- ايه هو لتكراتـــــس : قاموس مصطلحات الاشنولوجيا والفولكلور ، ترجمة محمد الجوهري وآخرون ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٧٣ •
- برنارد مايـــــرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ومسعد القاضى ، مكتبة النهضة ، القاهرة
- ١٩٥٨
- جروم ستولنتيـــــز : النقد الفنى ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨١ •
- جورج سانتياـــــنا : الاحساس بالجمال ، ترجمة مصطفى بدوى ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة (بدون تاريخ) •
- جون ديـــــوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٧ •
- حسن على شريف : الرموز فى الفنون الشعبية ، مجلة الفنون الشعبية ، العدد الثانى ، القاهرة ، ١٩٦٥ •
- حسن سليمـــــان : كتابات فى الفن الشعبى ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٠ •
- حسن حنفـــــى : التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم) مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٧ •
- زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ •

- زكى نجيب محمود : مجلة الفصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
ج١ ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
- سعيد بن عبد الله الجنيدل : التراث الشعبى ، التوباد ، ملسف دورى
يصدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة
والفنون ، الرياض ، ١٩٨٦ .
- سعد بن عبد العزيز الراشد : الربنه (صورة للحضارة الاسلامية المبكرة
فى المملكة العربية السعودية) جامعة الملك سعود ،
الرياض ، ١٩٨٩ .
- سعيد الصـدر : مدينة الفخار ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠ .
- سليمان عبد الغنى مالكي : بلاد الحجاز ، مطبوعات دار الملك عبد العزيز ،
الرياض ، ١٩٨٣ .
- سعيد الافغانسى : اواق العرب فى الجاهلية والاسلام ، ط٢ ، دار الفكر ،
بيروت ، ١٩٧٤ .
- سوسن عامـر : الرسومات التعبيرية فى الفن الشعبى ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ .
- شاكـر عبد الحميد : العملية الابداعية فى فن التصوير ، عالم المعرفة ،
مطابع الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٧ .
- عبد الفتاح الديوى : فلسفة الجمال ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- عبد الله حسن مصرى : مقدمه عن آثار المملكة العربية السعودية ،
الادارة العامة للآثار والمتاحف ، الرياض ، ١٩٧٥ .
- عبد المنعم الهجان : جماليات السـتر الخشبية فى مصر وأثرها فى
التربية الفنية ، بحث منشور ، التربية الفنية
والتراث الاقليمى ، ج٢ ، كلية التربية الفنية ،
جامعة حلوان ، ١٩٨٨ .

- عبد الفنى الشال : عروسة المولد ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- _____ : الفخار الشعبى فى مصر ، مجلة عالم الفکر ، فصلية ، م٦ ، العدد الرابع ، ١٩٧٦ .
- _____ : مصطلحات فى الفن والتربية الفنية ، عماده شئون المكتبات ، جامعة الملك سعود ، الرياض ١٩٨٤ .
- _____ : الخزف ومصطلحاته الفنية ، دار ممفيس للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٠ .
- عبد الفتاح الديدى : فلسفة الجمال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- عبد الرحمن الطيب الانصارى : قرية " القاو " صورة للحضارة العربية قبل الاسلام فى المملكة العربية السعودية ، جامعة الرياض ، ١٩٨٢ .
- عبد الروءوف حسن خليل : المقدمة ، متحف عبد الروءوف خليل ، دار الطباعة والنشر ، جدة ، ١٩٨٥ .
- عبد العزيز بن ابراهيم العمرى : الحرف والصناعات فى عُلجَاز فى عصر الرسول صلى الله عليه وسلم ، دار مكة للطباعة والنشر ، مكة ١٩٨٥ .
- عثمان الكهاك : التقاليد والعادات التونسية ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٧٢ .
- على زين العابدين : الابداع فى فن تكفيت الادوات المعدنية الاسلامية ، المآثورات الشعبية ، قطر ، ١٩٩٠ .
- عائشة بنت عبد الله باقاسى : بلاد الحجاز فى العصر الايوبى ، دار مكة للطباعة والنشر ، مكة ، ١٩٨٠ .

- عفيف بهنسى : جمالية الفن العربى ، عالم المعرفة ، الكويت ،

١٩٧٩ .

- فهمى جدعان : نظرية التراث ، دار الشروق للنشر والتوزيع ،

الأردن ، ١٩٨٥ .

- لطفى زكى : المفهوم المعاصر للتربية الفنية ، دار المعارف ،

القاهرة ١٩٦٧ .

- : التربية الفنية المعاصرة ونظرية التفكيك ،

دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

- لطفى بركات : الثقافة الغربية والتعبير الاجتماعى ، صحيفة

التربية ، عدد ١ ، لسنة ٢٤ ، القاهرة ١٩٧١ .

- لورى هونكو : ترجمة نبيلة ابراهيم ، امكانية قيام تعاون وتنظيم

دولى لحماية الفولكلور ، الفن المعاصر ، مجلة

فصلية متخصصة ، اكااديمية الفنون ، القاهرة ١٩٨٨ .

- محمد صدقى الجباخنى : الحس الجمالى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

- محمد بن يوسف الصالحى الشامى : سبل الهدى والرشاد ، ج٤ ، تحقيق

ابراهيم الترسى وعبد الحكيم الغرباوى ، المجلس

الاعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ، ١٩٧٩ .

- محمد الجوهري : علم الفولكلور ، ج١ ، دار المعارف ، القاهرة ،

١٩٧٧ .

- محمد الجوهري والسيد الحسينى وآخرون : دراسات فى التنمية الاجتماعية ،

دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

- محمد على مغربى : الحياة الاجتماعية فى الحجاز فى القرن الرابع

عشر للهجرة ، دار العلم للطباعة والنشر ، جسده ،

١٩٨٤ .

- محمد طاهر الكردي المكي : التاريخ القويم لمكة وبيت الله الكريم ،
ج٣ ، مكتبة النهضة الحديثة بمكة ، ١٣٨٥ .
- محمد عمر ربيع : مكة في القرن الرابع عشر الهجري ، منشورات نادي
مكة الثقافي ، دار مكة للطباعة والنشر والتوزيع ،
مكة ١٩٨١ .
- محمد لبيب النجدي : الأسس الاجتماعية للتربية ، الانجلو المصرية ،
القاهرة ، ١٩٦٥ .
- محمود البهيوني : ضرورة التربية الفنية ، "أضواء على التربية
الفنية " ، دار ممفيس ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- : التربية الفنية بين الغرب والشرق الاوسط ،
دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- : مكانة المعرفة في التربية الفنية ، صحيفة التربية
العدد الأول ، القاهرة ١٩٧١ .
- : العملية الابتكارية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٤ .
- محمود كمال عبيد وآخرون : تشكيل الطين الملصق ، التربية الفنية
العملية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢ .
- محمود النبوي الشال : الفنون الشعبية التشكيلية ، مجلة الفنون الشعبية
فصلية ، العدد ٢٦ ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٩ .
- مختار الصحاح : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٦ .
- منير البعلبكي : موسوعة المورد ، المجلد الثامن ، دار العلم
للملايين ، بيروت ١٩٨٣ .

- منهج قسم التربية الفنية : كلية التربية ، جامعة ام القروى بمكة المكرمة .
- نجيب ميخائيل ابراهيم : محيط الفنون (الفنون التشكيلية) المجلد الاول ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٥ .
- نعمات أحمد فؤاد : ثقافة وآداب وفنون ، المملكة العربية السعودية ، الرياض ، ١٩٨٢ .
- هيربرت ريد : الفن والصناعة ، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، عالم الكتاب ، القاهرة ١٩٧٤ .
- _____ : الفن اليوم (مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصرين) ترجمة محمد فتحى وآخرون ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٨١ .
- _____ : التربية عن طريق الفن ، ترجمة عبد العزيز حامد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠ .

البحوث المنشورة :

- بدر الدين أبو غازی : مفهوم الاصاله والمعاصره فى الفنون التشكيلية
بحث مقدم الى مؤتمر الفنون التشكيلية
فى الوطن العربى ، دمشق ، ١٩٧٥ .
- محمود البسيونى : اهمية الطريقة فى تناول التراث ، بحث
منشور ، التربية الفنية والتراث الاقليمى ،
(كتاب البحوث) ج ١ ، كلية التربية الفنية ،
جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- عبد الفنى الشمال : الفنون الشعبية وقيمتها الاجتماعية ، المؤتمر
السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية ، مطبعة
وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ١٩٧٠ .
- عبد الحميد يونس : الفنون الشعبية فى الوطن العربى ، المؤتمر
السنوى التاسع لموجهى التربية الفنية ، مطبعة
وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ١٩٧٠ .
- سليمان محمود حسن : الفنون والحرف الشعبية بين الدعم والاستلھام
بحث منشور ، المؤتمر العلمى الثانى ، كلية
التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٨٨ .

الرسائل العلمية (غير منشورة) :

- احمد فؤاد رملى فيرق : إمكانية الاستفادة من الطينات المحلية
بالمملكة العربية السعودية فى مجال التشكيل
الخزفى فى التربية الفنية ، ماجستير ، كلية
التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ،
١٩٨٦ .
- اخلاص حسين كشك : وحدة القيم الفنية والعناصر الشكلية فى
الخزف الاسلامى فى القرنين الثالث عشر والرابع
عشر الميلادى ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية
الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- محمد سمير كمال الدين قدرى : التقنيات الخزفية وامكانية تعليمها فى قصور
الثقافة ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية
الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
- محمد عاصم الجوهري : علاج وصيانة بعض القطع الفخارية الاثرية من
حفائر كلية الآثار جامعة القاهرة ، ومتحف
الآثار جامعة الرياض ، ماجستير ، جامعة
القاهرة ، ١٩٨٢ .
- زوزو عمر عبد العزيز أمين : دراسة تحليلية لمختارات من الرسوم
والتماوير الحائطية الشعبية المصرية ، رسالة
دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة
حلوان ، القاهرة ١٩٧٧ .
- على المليجى : دراسة عاملية للقدرة الفنية فى الفن
التشكيلية ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية
الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

المراجع الأجنبية :

- 1- Bahgat, Aly Bey, Les Fouilles de Foustat, 1914.
(Imprimerie Paul Barbey)
- 2- Bernard S. Myers. Dictionary of Art (London, McGraw-Hill Book Company, 1969).
- 3- Clenn C. Nelson : Ceramics, Apotters hand book, New York, 1984.
- 4- C. Spenser and S. Cheverel : Clay of the Jeddh region, Jeddh, 1982.
- 5- David Hamilton : The Thames and Manual of pottery and Ceramica, London, 1977.
- 6- Dagobert D. Bunos and Harry G. Schrocket, Encyclopedia of the Art New York : Philosophical Library. 1946.
- 7- Daniel Rhdes : Pottery form, pitman publishing Limited, London, 1978.
- 8- H.J. Franken, Potters of Amedieval Village in the Jordan Vally. New York : University of Leyden, 1975.
- 9- J.B. Hennessy : The Anccient World "World Ceramics edited by Robert J. Charleston Hamlym, London, 1977.

- 10- John, B. Kenny, Ceramic Sculptur, New York, 1953.
- 11- Kenneth Clark : The Potter's manual. London, 1984.
- 12- L.R. Rogars : Sculpture : The Appreciation of Arts.
2. Oxford University Press, London.
1969.
- 13- Mooney, R.L. Creation and Communication Intercliscepli-
nary Sumposia on Creativety and Psycholo-
gical Health, Syracus University, New
York, 1969.
- 14- Peter Domer : The New Ceramics, Thames and Hadson LTD.
London C 1980.
- 15- Rawson, Philip : Ceramics The Appreciation of the Art.
London, Oxford University Press 1977.
- 16- Shafer Thomas : Pottery Decoration' Watson, Guptill.
Publication New York 1979.
- 17- Wilkinson, Nishapur, Pottery of the early Islamic
Period New York : New York Graphic
Society, 1973.

المكروم

بيانات عن صناعة الخزف الشعبي
بالمملكة العربية السعودية

اسم الصانع :
العمر :
سنوات العمل :
الوضع الاجتماعي :
مكان المقابلة :
تاريخ المقابلة :

ملاحظات		التعلم بواسطة الآخرين		بالممارسة	بالوراثة	كيفية تعلم الحرفة		
		مستوردة		محلية		نوعية الخامات		
				معدله			خام	
				(معالج)				
		تشكيلات يدوية		الصب في القوالب	الدولاب (عجلة الخزاف)	تقنيات التشكيل		
		الطلاء الزجاجي	الرسم بالبطانة الطينية	الحفر	الحز	تقنيات المعالجة السطحية		
				بارز	سطحي			
				غائر	غائر			
		حيوانية	كتابية	هندسية	نباتية	مفردات الزخارف		
		فرن مازوت		فرن كهربائي	فرن بلدي	تقنيات التسوية (الحرق)		
		جاز		بقايا الخشب	جذوع الأشجار	أنواع الوقود المستخدم		
	طواجن	أكواب	أباريق	مباخر	مجامر	شراب	أزيار	أنواع المنتجات

بسم الله الرحمن الرحيم

كلية التربية الفنية
قسم التشكيل المجسم

استمارة استطلاع رأى

الاستاذ الفاضل :

بعد التحية ،،،

يفهم الباحث أحمد فؤاد رملى فيرق - المدرس المساعد بقسم التربية الفنية ، جامعة أم القرى بمكة - باعداد رسالة دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية - تخصص خزف - وموضوعها :

" سمات الفخار والخزف الشعبى بالمملكة العربية السعودية
وأثرها فى استحداث خزفيات معاصرة " .

ويود الباحث من سيادتكم تعاونكم فى التحقق من السمات المستخلصة
فى الفخار والخزف الشعبى بالمملكة .

والمرجو من سيادتكم التفضل بالاجابة المقترحة بوضع علامة (✓)
أمام ما ترونه ملائما ومناسبا لكل شكل ، ويشرفنى الأخذ بتوجيهاتكم
ومقترحاتكم وابداء رأى من ملاحظات ، وتدوينها فى الاماكن المخصصة لذلك.
وقد استوجب توضيح بعض المفاهيم الخاصة بموضوع البحث لتأكيد المقصود
به فى بنود معايير الحكم بالاستمارة المرفقة .

ولسيادتكم خالص الشكر والتقدير {

الباحث

- الأساس البنائى : يقصد به الأساس الانشائى للقطعة هندسياً من
كرة ، مخروط ، اسطوانة سواءً بالجمع بين
نظامين فى شكل واحد مثل الكرة والاسطوانة ،
أو الكرة والمخروط ، أو الاسطوانة والمخروط ،
أو الجمع بين أكثر من نظام فى شكل واحد .

- المعالجة السطحية : يقصد بها معالجة السطح الخارجى للشكل من
بطانة ، وكشط ، وحز وحفر غائر ، وطلاءات
زجاجية ...

- المفردات الزخرفية : يقصد بها التشكيلات الزخرفية على سطح الشكل
من زخارف نباتية ، هندسية ، كتابية ..

جدول {۱}

[illegible]

ملخص البحث

=====

سمات الفخار والخزف الشعبي بالمملكة العربية السعودية

وأثرها في استحداث خزفيات معاصرة

ان الاهتمام بالتراث الشعبي جاء نتيجة وعى ذاتى بأهميته ، ولقد
وضح هذا الاهتمام فى القرن العشرين ، والذي كان من أبرز سماته تفتح
الذهن والنظر الى الماضى والتعرف على فلسفاته وتحليل تراثه تحليلاً
علمياً موضوعياً مجرداً . ثم العمل على استخلاص مافيه من قيم وعادات
وتقاليد والاستفادة منها .

ظهر ذلك جلياً فى اهتمام الجامعات والهيئات الدولية والمؤتمرات
الأقليمية بالفنون الشعبية بدءاً من عام ١٩٢٧م وحتى يومنا هذا ، إضافة
الى اقامة المهرجانات العالمية والاقليمية والتي تعنى بالتراث الشعبى ،
أنواعه ومصادره ، الى جانب تأصيله وتعريفه لعموم الأفراد ، وتتمثل
أهمية التراث فيما يلى :

- ١ - أنه يمثل قيمة تاريخية حيث يكشف من خلاله عن تطور الانسانية .
- ٢ - أنه يمثل قيمة قومية يجب المحافظة والتعرف عليها .
- ٣ - أنه الاساس الذى يجب أن نبني عليه نهضتنا المعاصرة .

وبالتالى فمن الواجب الاهتمام بالمشغولات الشعبية - الحرف
التقليدية - كجزء من التراث بدراسته وتحليله ونشره وتسهيل مضمونه
الحضارى للأجيال الدارسة .

ولقد وجد الباحث من خلال ملاحظته للمشغولات الشعبية بالملكة ،
أنها زاخرة بالمصنوعات والمنتجات الشعبية المختلفة ، والتي يمكن
لدارس الفن الاستفادة من سماتها ، ومعرفة تقنيات تشكيلها المتنوعة ،

وطبيعة وظيفتها النفعية ، اضافة الى ماتحملة من قيم جمالية ، وبخاصة
فى الأشكال الفخارية والخزفية الشعبية بالمملكة ، والتي تعتمد معظمها
على تغيرات وتحولات متنوعة فى مسار أشكالها تبعا للوظيفة المستخدمة
للشكل دون أن تفقد قيمتها الجمالية .

ان التعرف على هذا التراث الشعبى والوقوف على الأسس الفنية
والفلسفة التى قامت عليها هذه المشغولة البيئية ، وتناولها بالدراسة
والتحليل انما تهدف الى فهم الأساليب المختلفة التى استخدمها الخزاف
الشعبى فى المحافظة على جماليات الشكل وارتباطها بالفكر الفلسفى الذى
يحدد نوع صياغتها .

فالتعرف على جوانب هذا التراث من الضرورة بمكان لتفهم الخطى
التشكيلية التى كان يتدرج فيها العمل والانتاج الحرفى فى التراث
لنخلص الى جوانب تثرى عملية التشكيل الفنى ، وهو ما تنادى به الخطوة
التعليمية لقسم التربية الفنية بجامعة أم القرى بمكة المكرمة " الاهتمام
بالتراث والاستفادة منه فى التشكيلات الفنية " .

وبمعنى آخر يكون تناول التراث بمفهوم ابتكارى ، ليقدم رؤية
جديدة ومعاصرة ، فيؤدى - التراث - بهذه الكيفية دورا هاما فى تعليم
الفنون وازدهار العملية التعليمية حينما تستمد من خصائصه ومقوماته
ما يطور العملية التعليمية ويفيدها لأن التطور المرجو هو الذى يقوم على
أساس من التراث القومى .

وقد لاحظ الباحث من خلال عمله فى مجال تدريس الخزف بجامعة
أم القرى بمكة مدى الحاجة الى العديد من البحوث والدراسات فى مجال
المشغولات الشعبية (الحرف التقليدية) ، والتي تتناول بالدراسة
والتحليل لهذه المنتجات الشعبية وما يطرأ عليها من تحولات وتطورات فى
سماتها واتجاهاتها على مر العصور ، حتى يمكن الاستفادة منها فى تشكيلات

مبتكرة ومعاصرة في آن واحد وبدون معرفتها تصبح هذه الاتجاهات والأساليب مجرد تفسيرات شكلية غير ملهومة وبالتالي تكون قد فقدت منطقها ودوافعها .

ويرى الباحث أن دراسة المشغولات الشعبية كجزء من التراث الوطني تمثل مدخلا حيويا الى آفاق البحث عن الجذور الحضارية للشخصية السعودية ، التي قد يتخطاها البعض تحت ظروف الحياة الحديثة ، وتأثير الثقافات الوافدة من الغرب أو الشرق .

هدف البحث :

يتحدد هدف البحث في استخلاص السمات والخصائص التشكيلية في الفخار والخزف الشعبي من خلال دراسة تحليلية للكشف عن أساليبه المختلفة ، ومن ثم استخدامها بروؤية جديدة في عمل انتاجات فنية ذات أهمية مميزة تعكس حس البيئة والتراث .

منهج البحث :

يتبع الباحث المنهج التاريخي والوصفي والتحليلي في اجراء هذا البحث كما يلي :

أولا : حصر المنتجات الفخارية والخزفية الشعبية بالمنطقة الغربية - الحجاز - بالمملكة .

ثانيا : دراسة تاريخية للفخار والخزف الشعبي بالمنطقة ، وبينان أثر البيئة على المنتج الفخاري ، والخزفي الشعبي في محاولة للوصول الى الفكر الفلسفي وراء انتاج هذه الأشكال .

ثالثا : يتعرض الباحث بالدراسة والتحليل للأساليب والاتجاهات الفكرية التشكيلية لمختارات من الفخار والخزف الشعبي

بالمملكة ، لاستخلاص سماتها وخصائصها الفنية والتقنية ،
وقيمتها الجمالية ، ومدى ارتباط التقنية البنائية
لهذه الأشكال بالخامة (الطين) المحلية ، وتأثير درجة
التسوية لها ، واختلاف وقود الأفران من منطقة لأخرى .

رابعاً : يقوم الباحث بإجراء التجربة التشكيلية والتي استفاد
فيها من التحليلات التي قام بها من خلال الإطار النظري
للدراية في إنتاج بعض الأواني والأشكال الخزفية التي
تحمل السمات المستخلصة من الدراية بروية مبتكرة .

النتائج :

- ان المحصلة النهائية لتناول الفخار والخزف الشعبي بالدراية
والتحليل تعطى حلولاً تشكيلية مختلفة ، يمكن الاستفادة منها بشكل متناسب في
روية تشكيلية مبتكرة .

- تبين من البحث أن المشغولات الشعبية يمكن أن تمثل مصدراً خصباً
لأشياء مجال الفن الخزفي وذلك من خلال استخلاص التقنيات التشكيلية والوحدات
الزخرفية وإعادة صياغاتها في هيئة تصميمات عصرية ، تتماشى مع روية العصر .

التوصيات :

- يوصى الباحث بأن تستتبع هذه الدراية دراسات تتناول النمادج
التراثية كمصدر لأشياء مجال التشكيل الفني بوجه عام والتشكيل الخزفي بوجه
خاص .

- الرجوع إلى التراث الشعبي كلما أمكن للتدليل على ماله من
ارتباطات بالعادات والتقاليد السائدة في المجتمع بالاهتمام بدراية
الحرف التقليدية دراية تحليلية تعتمد على استخلاص وفاهيمها ورموزها
الفكرية والتشكيلية .

HELWAN UNIVERSITY
FACULTY OF ART EDUCATION
DIMENSIONAL MODELING DEP.
BRANCH: CERAMICS

CHARACTERISTICS OF FOLK POTTERY AND CERAMICS IN
SAUDI ARABIAN KINGDOM
AND ITS EFFECT ON MODERNIZING CONTEMPERARY CERAMICS

PRESENTED BY

AHMAD FUAD RAMLY FAIRAG

A Thesis Preserved for Ph.D. Degree
In Art Education
At the Faculty of Art Education
Helwan University

Supervised by

Prof.Dr.SOHAIR YOUSSEF
Professor of Ceramics
Faculty of Art Education

Prof.Dr.El-SAYED MOHAMMAD
Professor of Ceramics
Faculty of Art Education

Summary of the Research

CHARACTERISTICS OF FOLK POTTERY AND CERAMICS IN SAUDI ARABIAN KINGDOM AND ITS EFFECT ON MODERNIZING CONTEMPERARY CERAMICS

The interest in folk heritage appeared during the twentieth century as a result of self-consciousness of its importance, where some of its main traits were mind opening, giving a look to the past, defining philosophies and analyzing the heritage in scientific objective abstract way. Then concluding values, customs, traditions as well as benefit.

All that appeared clearly in the interest of international universities, organizations and territorial conferences in folk arts since 1927 until now. The interest appears too in establishing international and territorial festivals that concerns with folk heritage, types and sources and presentation to public.

The importance of heritage clears as follows :

- 1- It represents a historical value discovering humanity evolution.

It is very important to define and understand the formulation path of the craft in heritage aiming at concluding what enrich the process of artistic formulation, where the faculty of art education Om El-Kora University - Maka El Mokarama deals with an educational plan for paying great attention to heritage and benefit for artistic formulations. In other sense, dealing with heritage may be through inventive concept presenting a new contemporary vision. As heritage in this case, does an important role in teaching arts and flourishing the educational process, in case of functioning characteristics and means in order to benefit and develop the educational process. Where this development hides along the roots of heritage.

A :

The researcher through his work in the field of teaching ceramics at Om El Kora University noticed the need for several researches and studies in the field of folk hand-crafts (the traditional crafts). These studies must deal the folk products by study and analysis and resulting changes and development in trends and attitudes along ages, reaching to make inventive contemporary formulations. But without this need, these attitudes and methods could be such formal misleading interpretations which lose logic and motives.

B :

The researcher sees that studying folk hand-crafts as a part of the national heritage represents a vital approach to the horizon searching for civilization roots of the Saudian personality, the problem which is surpassed by some researchers in modern life and due to the influence of cultures coming from east and west.

The Research Aim

The aim of this research is concluding the traits and formulative characters of folk pottery and ceramics through analytic study in order to discover the different methods, then employed in new vision to make artistic products with characteristic origin reflecting environment and heritage.

Research Curriculum

The research acts in accordance with historical, qualitative and analytic curriculum as follows :

- 1- Limiting the folk products of pottery and ceramics in the western area - EL HEGAZ.
- 2- making a historical study for folk pottery and ceramics in the area clearing the effect of environment on the

folk product of pottery and ceramics as a trial to reach the philosophic thought of producing these crafts.

- 3- The researcher, through studying and analyzing methods and attitudes of formulative thought ful attitudes, presents adoptions of folk pottery and ceramics in the kingdom aiming at concluding traits, artistic characters, techniques, aesthetic value, the range of connection between the constructional techniques of this forms and the local clay as well as degree of firing and the difference of kiln fuels from area to another.
- 4- The researcher performs the formulative experiment resulting from analyses made through the theoretic frame of the study in order to produce some pottery and ceramic forms bearing the traits which are concluded by the study and made in inventive vision.

Results

The final outcome of dealing folk pottery and ceramics by study and analysis gives different formulative solutions aiming at reaching a suitable form in inventive formulative vision.

The research clears that folk band-crafts could represent a good source to enrich the field of ceramics by

concluding formulative techniques and ceramic units as well as formulation with contemporary designs.

Recommendations

The researcher recommends the following :

- The interest in folk hand-crafts by studying traditional crafts analytically depending on concluding formulative techniques and defining the philosophic thought of each product and fold hand-craft.

- Turning back as possible to the artistic heritage aiming at detaching it from common customs and traditions of the society.

- The researcher finally confirms the establishment of artistic centers for the purpose of dealing with folk art heritage in order to protect the civilizational heritage of the kingdom.